I 2740

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 18

1

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1969

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 18, Nr. 1, 1969

4990

97

- IUL. 2005

IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est $ 4, — ; FF 20, — ; D. M. 16, — — £ 1.13.0.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134 — 135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 131 — 135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Bd. Republicii nr. 73
București

I 2740

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 18 1969 Nr. 1

SUMAR

2022

Pag.

Studii

Cu prilejul unei comemorări

ROXANA SORESCU, Eugen Lovinescu sau limitele literaturii 5
ANCA RIZESCU, Eugen Lovinescu: *Memorii* 15
GH. CEAUŞESCU, Eugen Lovinescu şi Antichitatea clasică 27

I. C. CHIŢIMIA, Natura cosmică în creaţia lui Jan Kochanowski şi în opere similare din alte literaturi 33
GRIGORE TĂNĂSESCU şi ANDREI NESTORESCU, Eminescu şi Elada . 43
TEODOR VÎRGOLICI, D. Bolintineanu la „Popolul suveran" 57
ENGEL CAROL, Cîntece de lume româneşti în manuscrise maghiare din Transilvania 69

Texte şi documente

PAUL CORNEA, Asupra unor scrieri inedite ale lui Grigore Alecsandrescu . . 85
GEORGE BAICULESCU, Al. Odobescu despre poetul latin Ovidiu 93
I. OPRIŞAN, Corespondenţă Lucian Blaga (I) 107

Note şi comentarii

STANCU ILIN, „Concepţie individuală" şi „concepţie colectivă" în istoria literaturii 129

Recenzii

Istoria literaturii române, vol. II (*Gh. Bulgăr, G. G. Ursu*); MIRON POMPILIU: *Literatură şi limbă populară* (*Emil Manu*); CORNELIA ŞTEFĂNESCU: *Mihail Sebastian* (*Dinu Pillat*); SUSAN SONTAG: *L'œuvre parle* (*Marin Bucur*); FR. BURIÁNEK: *Un compendiu de literatură cehă modernă* (*Simona Popescu*); FRIENDSHIP'S GARLAND: *Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday* (*Alexandru Duţu*) . . . 137

Bibliografie *(I. Stoica şi M. Vatan)* 157

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 1, P. 1–180, BUCUREŞTI, 1969

10848

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 18 1969 N° 1

SOMMAIRE

Page

Études

A l'occasion d'une commémoration

ROXANA SORESCU, Eugen Lovinescu ou les limites de la littérature . . 5
ANCA RIZESCU, Eugen Lovinescu : *Memorii* (Mémoires) 15
GH. CEAUȘESCU, Eugen Lovinescu et l'Antiquité classique 27

I. C. CHIȚIMIA, La nature cosmique dans la création de Jan Kochanowschi et dans des œuvres similaires d'autres littératures 33
GRIGORE TĂNĂSESCU et ANDREI NESTORESCU, Eminescu et l'Hellade 43
TEODOR VÎRGOLICI, D. Bolintineanu au « Popolul suveran » 57
ENGEL CAROL, Chansons populaires liriques roumaines trouvées dans des manuscrits hongrois de la Transylvanie 69

Textes et documents

PAUL CORNEA, Sur quelques œuvres inédites de Grigore Alecsandrescu . . 85
GEORGE BAICULESCU, Al. Odobescu sur le poète latin Ovide 93
I. OPRIȘAN, De la correspondance de Lucian Blaga (I) 107

Notes et commentaires

STANCU ILIN, « Conception individuelle » et « conception collective » dans l'histoire de la littérature 129

Comptes rendus

Istoria literaturii române, vol. II (*Gh. Bulgăr, G. G. Ursu*) ; MIRON POMPILIU : *Literatură și limbă populară* (*Emil Manu*) ; CORNELIA ȘTEFĂNESCU : *Mihail Sebastian* (*Dinu Pillat*) ; SUSAN SONTAG : *L'œuvre parle* (*Marin Bucur*) ; FR. BURIÁNEK : *Un compendium de littérature tchèque moderne* (*Simona Popescu*) ; FRIENDSHIP'S GARLAND : *Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday* (*Alexandru Duțu*) 137

Bibliographie (*I. Stoica et M. Vatan*) 155

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 18 1969 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Стр.

Отмечая памятную бату

РОКСАНА СОРЕСКУ, Еуджен Ловинеску или пределы литературы . . 5
АНКА РИЗЕСКУ, Еуджен Ловинеску: *Воспоминания* 15
Г. ЧАУШЕСКУ, Еуджен Ловинеску и Классическая античность 27

И. К. КИЦИМИЯ, Космическая природа в творчестве Жана Кохановского и в произведениях подобного рода других литератур 33
Г. ТЭНЭСЕСКУ и АНДРЕЙ НЕСТОРЕСКУ, Эминеску и Эллада . . . 43
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Д. Болинтиняну в журнале « Пополул суверан » (« Суверенный народ ») 57
ЭНГЕЛЬ КАРОЛ, Румынские песни о любви в трансильванских венгерских рукописях 69

Тексты и документы

ПАУЛЬ КОРНЯ, О некоторых неопубликованных текстах Григоре Александреску 85
ДЖЕОРДЖЕ БАЙКУЛЕСКУ, Ал. Одобеску о латинском поэте Овидии . 93
И. ОПРИШАН, Переписка Лучиана Благи (I) 107

Заметки и коментарии

СТАНКУ ИЛИН, «'Индивидуальная идея » и « коллективная идея » в истории литературы 129

Рецензии

Istoria literaturii române (История румынской литературы), том II (*Г. Булгэр, Г. Г. Урсу*); MIRON POMPILIU: Literatura şi limba populară (Литература и народный язык) (*Эмиль Ману*); CORNELIA ŞTEFĂNESCU: *Mihail Sebastian* (Михаил Себастьян) (*Дину Пиллат*); SUSAN SONTAG, *L'oeuvre parle* (*Марин Букур*); FR. BURIANEK: *Un compenpendiu de literatură cehă modernă* (Обзор современной чешской литературы) (*Симона Попеску*); FRIENDSHIP'S GARLAND: *Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday* (*Александру Дуцу*) 137

Библиография (*Н. Стойка* и *М. Ватан*) 155

CU PRILEJUL UNEI COMEMORĂRI

La 15 iunie 1968 s-au împlinit douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui E. Lovinescu. „Institutul de Istorie şi teorie literară « George Călinescu »" a ţinut să rememoreze evenimentul ca şi activitatea marelui critic printr-o şedinţă specială de comunicări. Plină de semnificaţie a fost ideea mai vîrstnicilor din „Institut" ca rememorarea figurii lui E. Lovinescu să fie făcută de cercetători mai tineri. Aceştia au fost Roxana Sorescu, Anca Rizescu şi Gh. Ceauşescu. Evocînd fiecare cîte un aspect al operei criticului, ei au arătat cum se reflectă E. Lovinescu în conştiinţa celei mai tinere generaţii. Dar, indirect, ei au exprimat totodată omagiul conducerii „Institutului" pentru cunoscuta acţiune lovinesciană de susţinere nedezmînţită a tineretului. Şi, cum cititorii pot vedea singuri în prezentările de mai jos, Roxana Sorescu, Anca Rizescu şi Gh. Ceauşescu au reuşit să păstreze neştirbită festivitatea împrejurării, fără să cedeze din drepturile spiritului critic. Această atitudine i-ar fi plăcut în primul rînd lui E. Lovinescu însuşi, el fiind singurul critic român de pînă azi care şi-a cultivat nu numai independenţa proprie de judecată, dar şi pe a altora, chiar dacă unii şi-o manifestau pe seama lui.

Vl. Streinu

EUGEN LOVINESCU SAU LIMITELE LITERATURII

ROXANA SORESCU

Un cuvînt despre Eugen Lovinescu se cere, înainte de orice, a fi o meditaţie asupra condiţiei de critic. Ce oare a făcut dintr-un modest profesor de liceu unul din puţinele spirite directoare ale celei mai efervescente epoci literare? Cum, fără poziţie socială, fără elevi şi chiar fără

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 1, P. 5—13. BUCUREŞTI, 1969

acoliți, a reușit să-și impună gîndul unui public mai larg decît avuseseră vreodată posesorii și de poziții și de elevi? Poate pentru că Eugen Lovinescu era mai mult decît un critic de prestigiu universitar și o călăuză luminată, poate pentru că era un critic citit. Citit nu numai de autorii despre care scrie, ci chiar de cei despre care nu scrie și oricînd, de oricine simte nevoia unui regal intelectual, totdeauna acidulat și spumos. Poate pentru că Eugen Lovinescu avea mai mult decît idei și personalitate critică, poate pentru că trecea de zonele abstracțiunilor docte în acelea scînteietoare ale jocului cu nuanțele gîndului, dincolo de care nu se mai întinde, incertă, decît zona inefabilului. Pentru că Eugen Lovinescu avea farmec. Inteligență penetrantă pînă în preajma regiunilor absolute, înțelegătoare a marilor adevăruri încorporate de spiritul omenesc, au avut și alții. Și dacă stăm să ne gîndim bine, Eugen Lovinescu nici nu era orbitor de inteligent. Sistem și metodă posedau mai mulți, ba chiar prea mulți. Idei așijderea, iar de sensibilitate să nu mai vorbim. Poate știa Lovinescu să scrie mai bine decît alții, avînd fraza curată și clară, sau poate știa să combine delicios în jurul unei cărți anecdote semnificative cucerind omul cu zîmbetul pe buze? Nici pe departe răspunsul nu ne mulțumește. Cum, atunci, cu calități pe care le avea toată lumea, Lovinescu putea să-și domine contemporanii? Ce forță ascunsă combinase toate elementele în proporția necesară criticului de elită? De fapt, Eugen Lovinescu avea un atu ascuns în mînecă; Eugen Lovinescu era un romancier nereușit, încît nici n-a avut nevoie de prea mare efort ca să-și transforme slăbiciunile în calități. Temperamental, autorul este un moldovean liric care, învățat la școala clasicismului grec și francez, face mari eforturi de a se obiectiva. Scrie cicluri de romane reluînd același tip de erou în împrejurări diverse: Bizu ocupă locul principal în romanele *Bizu*, *Firu-n patru*, *Diana*, *Mili*; Andrei Lerian apare în *Aripa morții* și-n *Lulu*, cît despre Eminescu din *Bălăuca* și *Mite*, și el e tot un fel de Bizu, mai neatent la împrejurările vieții zilnice, lucru explicabil întrucît nu este inginer agronom, ci scriitor de versuri. Romanele lui Lovinescu nu constituie numai justificarea omului, ci și cheia operei sale.

Lovinescu romancierul nu se poate opri decît asupra unui personaj. Cel ales este despicat însă în patru și lustruit pe toate fețele. Criticul E. Lovinescu teoretizează și realizează un impresionism sui-generis, pe care numai cine nu l-a citit îl poate confunda cu arabescurile ușoare și gratuite în jurul cărților: „Impresionisul putîndu-se defini o *simplificare*, urmată apoi de o *reliefare*, spiritul de sinteză și de pătrundere intuitivă trebuie să fie însoțit și de un adevărat temperament artistic, cu alte cuvinte criticul impresionist trebuie să aibă un fel personal de a scrie. El nu ne inspiră numai idei, ci le dă viață, le însuflețește prin icoane, părerea ce-și face despre un scriitor nu rămîne în stare abstractă ci are nevoie, pentru a prinde relief, să fie tălmăcită printr-o icoană izbitoare"[1]. Incapacitatea de diversificare a devenit, atinsă cu bagheta magică, știința de a concretiza idei. Impresionismul atît de hulit, cîndva, al criticului nu reprezintă în fond decît izolarea unei trăsături definitorii a operei și ilustrarea prin bogate argumente culese chiar dinlăuntrul ei.

[1] *Critice*, I, 1909, p. 29.

Cele nouă volume de critice sînt niște excelente introduceri în operele autorilor analizați. Criticul era în fond elevul lui Émile Faguet, reprezentant francez al criticii analitice și reconstructive, egal depărtat de dogmatismul lui Brunetière ca și de adevăratul și subțirele impresionism al lui Jules Lemaitre și Anatole France. I se potrivesc lui Lovinescu cuvintele subiectivului Jules Lemaitre despre Émile Faguet: „Du cerveau de Faguet, Calvin, Buffon, Montesquieu, Joseph de Maistre, Proudhon, Auguste Comte, sortent plus lumineux, plus liés, plus consistants, plus complets, plus forts... Je vois en lui une de pensées par qui les choses sont les plus profondément comprises et le moins déformées" [2].

Toată puterea și toată slăbiciunea lui Sadoveanu, de exemplu, încap odată în cinci fraze: La nașterea pruncului Sadoveanu s-au oprit lîngă leagănul lui cinci ursitoare care i-au hărăzit: să iubească firea cu frumusețile ei, să simtă poezia faptelor omenești, să trăiască lumea basmelor și a povestirilor eroice, să aibă ușurință la scris și... să nu se mai poată opri din scris. Restul nu sînt decît probe justificative. Modalitatea critică practicată de Eugen Lovinescu nu-și are obîrșia, cum le plăcea să insinueze profesorilor de literatură împiedicați în exigențele cicălelii didactice, în imposibilitatea de a se supune autorului tratat, ci-n știința de a reduce la esență.

În profesarea obișnuită a criticii, autorul este capabil să disece operele și faptele de cultură în toate implicațiile lor, dar pentru a le analiza are nevoie să le izoleze de contingențele similare, să lucreze în vid.

E vorba de o nevoie intelectuală și psihologică de a se aplica unui singur obiectiv și nu de teoria culturii izolate. Ca teoretician al culturii, Lovinescu proclamă interdependența factorilor genetici: „Fenomenul cultural, fenomenul social ca și fenomenul economic nu pot fi despărțite de fenomenul literar [3]. Teoria sincronismului, ca și mutația valorilor estetice, implică, de altfel, ca premisă, dependența gustului literar de elementele istorice care-i condiționează exercitarea. Aceasta era și singurul mod în care Lovinescu putea concepe istoria literară, organizată pe epoci și generații, în conformitate cu factorii extraestetici. Probabil de aceea a preferat net critica literară curentă, mai potrivită judecării în sine și-n absolut a cărții, spre care îl îndemnau și firea, și inteligența sa. Lucrările despre Asachi, Negruzzi, Alecsandrescu sînt onorabile compendii de date istorico-biografice și rezumate literare, lipsite de încîntătorul subiectivism al *Criticelor*.

Ca și Maiorescu, ca și Iorga, ca și Ibrăileanu, Lovinescu simte necesitatea de a-și fundamenta opinia estetică printr-un sistem sociologic, de a oferi explicații ce depășesc cu mult limitele amatorismului, însă fără alt scop, explicit sau nu, decît de a-și justifica estetica. Se insinuează, conștient sau nu, în sistemul de gîndire al criticilor noștri, tradiția unei literaturi născută de necesitatea istoriei, tezist-militantă în începuturile și dezvoltarea ei. Pentru scriitori cu ambiție reformatoare și pentru cititori cu aspirații veșnic novatoare, estetica nu poate rămîne o gratuitate fără consecințe pentru întregul sistem al organizării sociale.

---

[2] Jules Lamaitre, *Les contemporains*, septieme serie, *Figurines*.

[3] *Critica și istoria literară*, lecție de deschidere ținută la universitatea din București, 1910, p. 11.

Nu este de mirare că pînă la Mihail Dragomirescu toți marii noștri critici și-au derivat estetica din sociologie.

Profesorul venerat al lui Lovinescu, Émile Faguet, își putea permite, în Franța, să înceapă în calitate de critic și să termine ca sociolog, și numai gustul pentru reconstituirea construcțiilor de idei îl vestea în autorul *Secolului al XVIII-lea* pe cel al *Problemelor politice ale prezentului*. Că sociologia lui Lovinescu s-a formulat explicit abia în 1924—1926 la apariția *Istoriei civilizației* și și-a demonstrat consecințele teoretice în 1929 cu *Mutația valorilor estetice* este numai o întîmplare. Ea se află conținută, ca planta viitoare în sămînță, încă în *Pași pe nisip*. „Curentele pleacă din sus în jos — scrie el în 1906 — și nu din jos în sus. Imitația însă numai din jos în sus [4]". Teoria corelată a formelor ce-și creează cu necesitate fondul venea să încheie analiza unei evoluții literare de un sfert de veac. Preponderența spiritului veacului asupra celorlalte determinante ale profilului unei literaturi, ca și incapacitatea funciară de a trăi alte vremuri decît ale nașterii tale merită a fi temeinic discutate ca realități psihologice cu incalculabile consecințe sociale. Fără a nega importanța acțiunii, totuși limitate, a factorilor economici, Lovinescu încearcă să demonstreze că în procesul de formare a capitalismului autohton, ideologia socială apuseană joacă un rol hotărîtor, în dauna elementelor de bază. Prin afirmația că „procesul economic" n-a fost depășit de procesul ideologic numai ca punct de plecare, în timp, ci și prin mijloacele lui de penetrație, puterea de difuziune a ideilor fiind mult mai mare [5], se ajunge la formularea sincronismului ideologic, obligatoriu pentru orice cultură intrată în circuitul universal. Schimbarea criteriilor de judecată conform unor factori obiectiv impuși atrage imposibilitatea înțelegerii consonante a operelor rodite în alte condiții, ceea ce presupune la rîndu-i modificarea scării de valori în funcție de noua lor percepere. Sincronismul, principiu de progres ideologic, presupune drept consecință estetică explicarea unei opere prin elemente de suprastructură istorică, explicare la care subscrie și estetica marxistă. Etapa următoare a determinărilor suprastructurii de către bază Lovinescu n-a parcurs-o decît în parte și șovăielnic, pe el interesîndu-l mai ales evoluția conceptelor și interdependența lor, nu cauzalitățile. Sincronismul mai presupune, ca o a doua componentă esențială, diferențierea : „Scriitorii vor fi judecați și din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale și cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte diferențiere de material de inspirație, în sensul evoluției preocupărilor momentului istoric și de expresie în sensul capacității limbii de a se reuni prin imagine și armonie" [6]. Pe diferențiere se întemeiază judecata de valoare, dar numai pe diferențiere ca tendință și punct de pornire necesar, calificarea urmînd să se acorde pe criterii estetice, deoarece „a face altminteri nu înseamnă, principal, a face frumos" [7]. Sincronismul nu contrazice autonomia esteticului, dar o condiționează. Primul element alcătuitor al dife-

---

[4] *Pași pe nisip*, Socec, 1906, p. 28.

[5] *Istoria civilizatiei române moderne*, I, 1924, p. 47.

[6] *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 8.

[7] *Istoria literaturii...*, III, p. 9.

renţierii ideologice rămîne caracterul naţional. Acţiunea conformă cu legile imitaţiei nu capătă eficacitate decît în funcţie de unghiul de refracţie al specificului autohton. Teoretician al modernismului necesar, Lovinescu respinge făcătura simbolistă a unor autori, ca producţie de imitaţie franceză neasimilată. Sufragiile criticului le întruneşte Goga, nu Minulescu. Modernismul, corolar al mutaţiei valorilor estetice, precizat mai ales din necesităţi polemice antisămănătoriste, pledează în fond pentru utilizarea resurselor sugestive ale limbii şi pentru eliberarea poeziei de sub tutela retoricii asasinante, idei de loc noi, reactualizate numai de simbolism. „Poezia pură" nu se confundă cu nici una din categoriile ce se revendică de la ea, fie mistică, fie ermetică, ci cu scrierea conţinînd atîta fior indicibil cît s-o separe de actul prozaic. Numai aparent criticul împlîntat temeinic în realitatea concretă a operei se contrazice cu recele edificator de sisteme abstracte. *Criticele* şi *Istoria literaturii* dau sinteze ideale ale scrierilor analizate, teoretizate în lucrările socio-estetice mai tîrzii.

Lovinescu, romancierul, era lipsit de fantezie creatoare, nu putea pune alături mai mult de două personaje, dintre care unul *alter-ego*-ul său. Lectura paralelă a romanelor şi a *Memoriilor* e revelatoare. Într-un roman, Bizu, torturat în dragoste de o femeie perversă cu aparenţe de mare inocenţă, pleacă după ea la Constanţa, în timpul iernii. La hotel are camera vecină cu a unui prieten ziarist bonom, filozof jumătate sceptic, jumătate epicureic, adorator al femeilor în jerbe verbale multicolore şi băiat bun, cînd nu-şi bate joc de lume. Prietenul acesta îl trezeşte în toiul nopţii şi-i povesteşte că-n patul lui se sinucisese cu cîteva săptămîni înainte un negustor de cereale. Chiar asigurat că nu fusese decît o glumă, Bizu e în imposibilitate de a mai adormi. Scena se află relatată aidoma în *Memorii*. Prietenul era Cincinat Pavelescu. Altundeva, un alt amic îi mărturiseşte lui Andrei Lerian ce fiinţă îngrozitoare era nevastă-sa. Geloasă de moarte, observă odată o cheie străină în buzunarul lui, prilej pentru o incredibilă scenă conjugală, prelungită 24 de ore. Cînd i se dovedeşte că nu era decît cheia noului birou al soţului, femeia e dezamăgită că bănuielile nu i-au fost confirmate. Scena îi fusese relatată lui Lovinescu de Dimitrie Anghel într-un moment de exasperare, cînd voise să şi divorţeze de Natalia Negru.

Romancierul avea o mare curiozitate de oameni, pe care îi plăcea să-i surprindă în necontrolatele gesturi mici, mai caracteristice decît masca socială. Memoriile sînt o suită de scenete revelatorii, cu personaje reale. Nefiind, de altfel, un isteţ al relaţiilor sociale, criticul îşi aduna săptămînal în casă materialul uman, venit să fie îndrumat, sfătuit şi observat.

Fantezia altora e stimulativă, cărţile induc în el personajele şi peisajul lor, darurile de observator şi experimentator se mobilizează şi se exercită pe materialul oferit de-a gata. Lipsa de mare imaginaţie e salutară, interzicînd rătăcirea în spaţii prea îndepărtate de carte, capacitatea de fabulaţie în cadre fixe dă ideilor gust. Ca Sainte-Beuve în *Volupté*, Lovinescu ambiţionează în romane la exploatarea experienţei personale în lumina inteligenţei critice. Predestinarea îşi spune cuvîntul, ambii neputînd, din incapacitatea de a renunţa la logică, cel puţin în momentul creaţiei, să îndeplinească nevoile scriitorului de vocaţie : să fie, adică, ignorant în clipa producerii operei şi să aibă deplină încredere în sine. Cu

prefabricate în schimb, arhitectul clădește edificii singulare, zgîrie-nori sprijiniți pe un pilon de subțirimea bățului de chibrit și scoici de beton rotitoare după soare. Numai cine nu cunoaște rezistența materialelor și legile echilibrului poate crede că astfel de construcții rămîn în picioare datorită hazardului. Un manuscris de Eminescu contrafăcut de Lovinescu este posibil în ordinea fanteziei critice.

În critică, Lovinescu pune sub semnul relativismului judecata de valoare și aprecierea estetică, recunoscînd numai perenitatea aprecierii morale. Ceea ce nu înseamnă că una poate fi substituită sau justificată prin cealaltă, ci doar că prima nu poate fi practicată fără garanția celei de-a doua. Recunoscînd determinările personale de gust, de împrejurări temporale și spațiale ale valorificării estetice, Lovinescu are convingerea că singura garanție pe care o poate oferi criticul acestor avataruri inerente este unitatea morală a ființei sale. Pe onestitate profesională se poate bizui judecătorul de literatură, și cine n-o are și-a semnat singur sentința. Nota bene, însă, această onestitate nu presupune imposibilitatea revizuirii opiniilor, stagnarea și încăpățînarea în idei vechi. Lovinescu admite, desigur, posibilitatea evoluției intelectuale a criticului, dar dacă analizăm bine părerile sale observăm fără prea mare greutate că nu erau altele în 1936 decît în 1906. Celebrele sale revizuiri, care i s-au și imputat de altfel, sînt îmbunătățiri stilistice, nu cotituri de opinie. El însuși preferase un loc cu mult mai modest decît i se cuvenea neacceptînd nici chiar umilințele și compromisurile necesare. Norocul de a fi fost ținut departe de onorurile publice i-a creat în critică obiectivitatea pe care alții o au numai pentru istoria literară. „Un artist — scrie el — se prețuiește nu numai după puterea lui de expresie, ci și după înălțimea idealului în slujba căruia și-a pus talentul" [8]. Cu cît înaintează în vreme, cu cît i se propun spre judecare mai multe cărți, Lovinescu se apropie mai mult de idealul clasic al artei, în care frumosul se unește cu adevărul. Îi era dat teoreticianului relativismului absolut și necesar al esteticii să dea glas, precum profesorul său Titu Maiorescu, precum urmașul său George Călinescu, nostalgiei după clasicism a unei literaturi care a fost lipsită de el, nostalgie manifestată mai puțin la scriitori și mai mult la critici, care simt nevoia obscură a unui sistem de referință, a unor valori recunoscute, care să nu le mai solicite decît puterea de pătrundere. „Liniște și seninătate — aceasta se cere de la critică. Ea nu înlătură însă asprimea... Pedeapsa meritată trebuie dată fără ură și fără patimă. A pedepsi fără a urî și a lovi zîmbind, aceasta e concepția apoliniană, de care trebuie să se conducă critica" [9]. Diferențiat de la început de Maiorescu în problema esențială a căilor de evoluție a societății românești și a consecințelor estetice, ale modului național de a recepționa evoluția Apusului, Lovinescu nu-și recunoaște cu „Junimea" decît afinitățile etice : imparțialitatea și cinstea în judecarea valorilor. Monografia despre Titu Maiorescu, de la sfîrșitul vieții înseamnă o recapitulare, prin diferențiere implicită, a plusului de originalitate adus de el într-o literatură pentru care capitală nu mai era chestiunea consolidării existențiale, ci a integrării.

[8] *Critice*, III, p. 16.
[9] *Critice*, I, p. 219.

În scrieri ideologice sau literare, autorul lustruieşte continuu, elimină superfluităţile, caută expresia totodată lapidară şi revelatorie. Critica de început îi este uneori barocă, cu graţie, cu excese de determinări, cu imagistică sinuos căutată. Un articol despre dramaturgia lui Caragiale începe astfel : „Moartea lui Caragiale fu un apus de soare grăbit, neaşteptat. Nu un apus de soare în largul mării, o stingere înceată în sălajul umed al apei, o scăpare prelungă spre orizontul îndepărtat, în jocuri de lumină, în mijlocul norilor însîngeraţi şi al valurilor purpurii, ci un apus nebănuit, tragic în pripirea lui, în dosul unui şirag de munţi întunecoşi. În clipa cînd se stinse el părea pregătit la o lumină nouă"[10]. Nu ştiu dacă Lovinescu a scris şi versuri, dar că refulase în sine un poet sentimental, niţel bucolic şi poate chiar niţel sămănătorist nu mai încape îndoială. Viaţa i-a fost un perpetuu efort de obiectivare stilistică a acestui poet. Tot polizînd, ajunge la expresia sprintenă şi limpede a abstracţiunilor : „În afară de mutaţia generală a tuturor valorilor estetice, determinată de însăşi evoluţia conceptului estetic, fiecare operă de artă mai importantă evoluează ca sens estetic în sînul generaţiilor succesive... Fără să-şi schimbe conţinutul, ideile îşi pot schimba funcţiunea, printr-o mutaţie de multe ori mai însemnată pentru evoluţia culturii decît modificarea conţinutului lor" [11]. Autorul cîştigă darul formulării definitorii ; pornit de la critica epică, de relatare, ar fi putut visa, precum Flaubert, un roman care să nu se susţină decît prin stil, o critică de săpat în piatră : „Muza *Caleidoscopului* (lui A. Mirea) cu un ochi rîde şi cu celălalt, dacă nu plînge, se uită cel puţin cu tristeţe la acest joc de umbre şi năluciri, care e viaţa" [12].

Legată de materiale repede perisabile, meseria de critic conţine, mai mult decît altele, germenele dispariţiei. Nu rămîne în istoria criticii decît cine descoperă valori în istoria literaturii. Maiorescu îi avusese pe Eminescu, Caragiale, Slavici. Lovinescu i-a impus pe Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gh. Brăescu ca să nu mai vorbim de sprijinul acordat lui Arghezi, Camil Petrescu şi pleiadei de tineri modernişti. Fără ei, sincronismul şi mutaţia valorilor ar fi rămas fapte de cultură clasate rapid. Cenaclul şi revista „Sburătorul", aşa scurtă şi intermitentă cum i-a fost apariţia, înseamnă primul efort coordonat conştient al literaturii noastre de a intra în competiţia europeană şi primul succes în depăşirea unui autohtonism ce ameninţa să piară înăbuşit de propriile-i emanaţii. Combinaţie mai eterogenă decît membrii cenaclului lui Lovinescu greu se poate închipui, şi este unul din marile merite ale criticului de a lăsa pe fiecare să-şi urmeze drumul, fără nici o încercare de a-l înregimenta în vreo şcoală sau categorie, înfruntînd senin riscul de a „creşte şerpi la sîn". Nu e de loc ciudat că nici unul din frecventatorii casei sale nu s-a simţit moralmente dator la recunoştinţă, Lovinescu dînd fiecăruia impresia nu că l-a ajutat, ci că l-a învăţat să se descopere pe sine. Cît despre tinerii critici, debutanţi sub aripile sale, G. Călinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Pompiliu Con-

[10] *Critice*, III, p. 3.

[11] *Mutaţia valorilor estetice*, 1929, p. 61.

[12] *Critice*, I, p. 90.

stantinescu n-au semănat, în aparențele stilistice, nici unul cu Eugen Lovinescu. Meritul este al ambelor părți.

Dacă e să credem ce spune el însuși, aproape toți criticii sînt „niște artiști neisprăviți" [13], dintre care unii, dacă au avut ceva talent dar împrejurările i-au împiedicat să și-l realizeze, ajung să vadă numai defectele artiștilor autentici, pe cînd alții, care n-au avut nici un talent, dar au recunoscut-o, laudă tot fără deosebire. Pentru Lovinescu însuși ar trebui o categorie specială : a celor care dorind să aibă talent au învățat din greșelile lor să-l recunoască la alții. Aici, ca și pretutindeni aiurea, Lovinescu e făcut parcă să ilustreze acțiunea principiului compensărilor, păzitorul legii echilibrului. Posesorul spiritului celui mai vioi și mai neașteptat pătrunzător dintre contemporani se înfățișa lumii ca un cumsecade burghez sedentar, cu orar statornicit și respectat fără abateri ; mare timid în fond, indiferent față de viață din sentimentul absurdului oricărei vanități, are în scris toate îndrăznelile și știe să simtă gustul polemicii. Dacă stăm și analizăm, nu e minte lumintă din generația lui sau din cea imediat anterioară cu care să nu fi schimbat răsunător opinii. Maiorescu, Iorga, Ibrăileanu, Densusianu, Dragomirescu, ca să citățm numai confrații de breaslă, au avut parte pe rînd și laolaltă de precizările de poziție ale lui Lovinescu. De partea cui înclina dreptatea e greu de spus, în orice caz Lovinescu era suficient de inteligent și cultivat ca să-și poată permite să nu aibă întotdeauna dreptate, iar uneori să nu aibă de loc. Omul, cu sentimentul exacerbat al demnității personale, nu solicită niciodată nimic, așteptînd să i se ofere ceea ce era al lui, criticul își revendică fără șovăieli paternitatea ideilor și la nevoie le apără cu ghearele și cu dinții. Nu altfel trăiește Bizu, unicul personaj lovinescian. Dar cine este în fond acest erou de roman deductibil din articole de ideologie și critică literară ? Bizu este un temperament contemplativ, cu timpurii înclinații spre filozofie, familiarizat din copilărie cu moartea. Nu cu ideea morții, ci cu dispariția fizică, care, prin molcomirea instinctelor vitale, nu-i produce nici o teamă. La 13 ani, umilit de tovarășii de joacă, vrea să se sinucidă, dar n-o face din dezgust estetic, scîrbindu-l aspectul de cadavru. Un prieten cu care fuge într-o noapte să vadă un foc moare a doua zi. Lîngă sicriu, Bizu are viziunea descompunerii universale, percepînd oamenii sub formă de hoituri colcăind de viermi și de schelete înfiorător sunătoare. La München, unde pregătește un doctorat în filologia clasică, descoperă cu ușurare că e bolnav de plămîni, boală reală, dar de loc înspăimîntătoare, întrucît trupul se descompune doar interior, păstrînd aparențe diafane. Tatăl, venit să-l viziteze, moare la spital, de uremie, în mari chinuri, fără să-și piardă pînă-n ultima clipă pofta de viață. Cînd descoperă că el însuși s-a făcut sănătos, Bizu are un moment de uimire și chiar de regret. Familiaritatea cu veșnicia l-a dezlegat fără efort de ambițiile sociale, Bizu organizîndu-și viața sub specie aeternitatis, înconjurat de elementele ferme care sînt cărțile. Cînd vrea să realizeze ceva e mînat de sentimentul neîncrederii personale, de nesiguranța în propriile forțe și de o veșnic nerealizată așteptare. Absent la omenirea din jur, n-are nici o intuiție a gesturilor sociale, e o victimă la îndemîna

[13] *Critice*, I, p. 256.

tuturor, incapabil să profite de o situație, veșnic umilit de aroganța protectorilor mai norocoși. Cu neajutorarea sa, Bizu stîrnește instinctul matern al femeilor, care-l iubesc pentru ceea ce le permite să învesteasă în el. Una se sinucide chiar, cînd descoperă că Bizu era inconștient de ce făcuse ea pentru fericirea lui. El însuși are o sensibilitate feminină, își întreține o pasiune chinuitoare prin procedee de autosugestie, este un fel de Madame Bovary a ratărilor. Își hrănește sentimentele cu amintiri pe care le deformează conștient. Suflet romantic, Bizu trece violent de la o stare la alta, detestă și adoră în aceeași clipă, iar, în momentele de mare emoție, plînge cu capul în poala femeilor. Instabilitatea sentimentală se arată a fi în raport invers cu răceala logică și pasiunea analizei pe care le exercită în meseria sa de agronom, de om care ajută plantele să crească frumos. Temător să nu i se descopere slăbiciunile, își compune un facies de pondere și răceală, puțin indiferent, puțin scîrbit. Este bîntuit de nevoia de certitudine și chinuit de imposibilitatea de a o găsi în ordinea intelectuală ori în cea sentimentală; responsabilitatea acută a oricărei acțiuni îi interzice cel mai mic gest; neputînd lua singur o hotărîre, e mulțumit cînd destinul i-o impune. Incapabil de altceva, Bizu se retrage în pacea unei biblioteci, mulțumit să rămînă un scormonitor de idei și un aspirant la armonii absolute.

EUGEN LOVINESCU: *MEMORII*

ANCA RIZESCU

În încheierea la cel de-al doilea volum de „*Memorii*", Lovinescu se plasează, luînd ca martor pe cititor, în categoria oamenilor care „trăiesc mai mult din amintire decît din însăşi realitatea şi actualitatea", cei pentru care o călătorie „nu începe decît o dată cu încetarea ei, sau chiar mult mai tîrziu, după scuturarea învelişului de amănunte discrepante, cînd *sensul estetic şi emotiv al călătoriei*, scăpat din aderenţele prozaismului şi ale discordanţei, rămîne pur şi se colorează de toată poezia amintirii".

Nimic mai firesc, aşadar, decît să întîmpinăm un E. Lovinescu întors din „lungul şi destul de frămîntatul periplu al unei jumătăţi de veac închinat exclusiv literaturii, şi bucuros să-l refacă, abia acum trăindu-l, în paginile acestor două volume scrise pe-ndelete, între brazii casei natale" (I, p. 304).

Impulsul interior de a relata existînd, Lovinescu a pornit să înfăţişeze ţinuturile străbătute, cu alte cuvinte „să fixeze memorialistic" — pentru început — „fizionomia vieţii literare din cursul ultimului sfert de veac", pe deplin conştient de riscurile întreprinderii sale.

Întîi, sinceritatea avea a-şi tăia drumul în „materia sîngerîndă a actualităţii, cu aderenţe vii încă în sensibilitate şi susceptibilitate" (I,7).

Apoi, „pe baza numai a experienţei personale, o astfel de memorialistică nu-şi poate scoate substanţa decît din materialul umil al unor împrejurări cotidiene, adică al unui anecdotism, care, pe de o parte, pe scara valorilor cosmice e fără semnificaţie, iar, pe de alta, ar putea fi interpretat ca un abuz de încredere: îndoită stîncă dureroasă şi pentru carte şi pentru autor" (9, 10, I).

În faţa acestor primejdii, „izvorîte din însuşi genul memorialistic ca şi din insuficienţa materialului", autorul n-a întrevăzut decît o singură atitudine: „purificarea prin *despersonalizare* şi prin acordarea unei *demnităţi* literare ce-i lipseşte, altfel, din provenienţă" (I, 10).

Ca urmare, o primă formă, scrisă în parte la Paris, a rămas doar punct de plecare „al unei alte elaborări, cu scop, firește, tot documentar,

REV. IST. TEORIE L. T. 18. NR. 1. P. 15—25. BUCUREŞTI. 1969.

dar al cărei element pitoresc tradus prin anecdotă se mai moderează, aservindu-se exclusiv interesului psihologic şi a cărei liberă evaluare printre oameni se supune unui ritm mai supravegheat" (11,I).

Şi, tot ca urmare, n-a dat la lumină pentru început decît primul volum, „despre oameni, unii morţi, iar ceilalţi intraţi definitiv în conştiinţa publică" (12), *şi acesta* „sub formă de încercare".

Publicarea celui de-al doilea, „privitor la o epocă cu totul recentă", dată fiind „agravarea condiţiilor morale de convieţuire, cît şi nevoia unei perioade, ca tinerii scriitori surprinşi în carte să se poată afirma cu adevărat, a devenit, astfel, o chestiune de oportunitate şi de timp".

Odată luate măsurile de precauţie pe care le-a crezut necesare, s-a înfăţişat cititorilor o carte în care „pe un uşor fir de *autobiografie spirituală* (s. n.) se grupează o serie de portrete de scriitori pe bază de anecdotă valorificată prin sensul ei psihologic" (13,I).

Cheia de boltă a autodefiniţiei intelectuale o constituie *relativismul* întregii sale opere, relativism vizînd toate valorile, nu numai estetice, şi îndărătul căruia se află „o realitate sufletească, conştiinţa de fiecare minut, stringentă, pururi actuală, şi nu teoretică, a *neantului universal*" (s. n.). Acest acut sentiment al labilităţii n-a dus, însă, cum ar fi fost cu putinţă, la „anarhie morală", nici la „contemplativitate pură".

„Nimicind pînă şi germenele voinţei de putere", el „a lăsat neatinsă necesitatea *activităţii spirituale dezinteresate* (s. n.), care, lipsită de finalitate, *fatală*, iraţională şi irezistibilă, domină, astfel, într-un *peisagiu de cenuşe*" (295, II).

Trecînd prin viaţă, autorul s-a ales cu un „gust sălciu de neant şi de cenuşe, gust indelebil şi ecvaţie personală".

El a dobîndit o viziune asupra vieţii în care „toate valorile ei, valori morale şi sociale, măriri şi «locuri», bani şi onoruri se estompează şi se degradează în nuanţe evanescente, *viziune relativistă* (s. n.), în care totul s-ar nărui şi s-ar preface în neant, de n-ar rămîne axa unui interes pentru a da încă o apetenţă vieţii într-o inapetenţă universală; *axa spectacolului estetic, singura ei legitimare*" (s. n.).

Într-un loc, comentează numirea lui Goga ca ministru cu aceeaşi profundă indiferenţă pentru valorile neliterare, şi scrisul dobîndeşte o măreţie unică :

„Trebuie să fim conştienţi — se adresează el scriitorilor — de faptul că sîntem o forţă uriaşă, pentru că din materialul fragil al cuvintelor putem clădi construcţii arhitectonice ce vor încremeni mii de ani în amintirea oamenilor şi nu se vor împrăştia decît o dată cu specia; nu lucrăm numai dintr-o satisfacţie imediată şi dintr-un spirit de dominaţie temporară, ci pornim la cucerirea cerului şi a veşniciei cu frînghia de mătase împletită a versului, sau a gîndului subtil şi sonor; voim să ne prelungim fiinţa pieritoare prin eternitatea artei" (I, 122, 123).

Amintirea lui G. Călinescu, în rînduri expresive, vine ca o confirmare, care întăreşte efectul produs asupră-ne :

„...cred că E. Lovinescu avea structura unui credincios normal fără mistică. *Credea în viaţa literară, în permanenţa valorilor, într-un depozit etern al tuturor evenimentelor*" (s. n.).

„...*în preajma lui şedeai, ca intelectual, într-un aer purificat, respirabil*" (s. n.) (G. Călinescu, *Meditaţii în jurul lui E. Lovinescu*, „Vremea", XVI, 1944, 760, p. 2., reprodus în volumul *Ulysse*, E. p. l., 1967).

Izvorîtă dintr-un dat temperamental, atitudinea lui Lovinescu nu e mai puţin întemeiată pe o *convingere* fermă :

„Cu excepţia cazului cînd nu devine ea însăşi pîrghia unei ascensiuni sociale, a unei cariere — şi atunci uzurpă un nume nemeritat — *critica implică un fel de asceză*; *independenţa morală, elementul ei esenţial nu se dobîndeşte decît în urma unei renunţări la nişte bunuri accesibile doar dependenţei şi complezenţei*" (s. n.) (IV, 306).

Într-o autoanaliză morală, prilejuită de o scrisoare — din 4/17 nov. 1906, către *Mihail Dragomirescu*, comentată recent de *Ş. Cioculescu* (*Lovinescu şi simţul demnităţii*, breviar, „Gazeta literară", joi 15 august 1968, p. 7)—, Lovinescu vorbeşte de „*independenţa* care îl însoţeşte oriunde" de „*un sălbatec simţ de demnitate* (s. n.), care face nota cea mai caracteristică a fiinţei" sale „morale".

„Pînă acum el nu mi-a pricinuit decît rău, m-a împiedicat de a mă apropia de cine trebuia să mă apropii, mi-a zădărnicit prietenii ; mi-a făcut duşmănii".

În volumul al III-lea de *Memorii*, el mărturiseşte că a restrîns aria de investigaţie umană la „numai cîţiva scriitori ai generaţiei trecute" pentru că — după el — „a trăi în intimitatea relativă a unor oameni mult mai maturi... înseamnă a te rîndui fatal într-o dependenţă ..."(p. 20, 21).

Medalia îşi arată însă şi cealaltă faţă, mai veselă (aceeaşi scrisoare către M. Dragomirescu) :

„Dacă întîmplarea însă va face să *devin în viitor cineva* (s. n.) mi se va ierta această sălbăticie. Tot ce e sălbatic, presupune o natură bogată şi creatoare. Şi tot ceea ce pare acum o urîtă slăbiciune, va căpăta o înfăţişare nu lipsită de oarecare întipărire. Iată deci cum mă mîngîi... in futurum. Aceasta ar fi — cum ai zice D-ta, binele răului"'.

Ajuns „cineva", la capătul unei cariere critice prodigioase, Lovinescu scrutează cu emoţie, în urmă cu ani, semnele înzestrării pentru această carieră, caută să discearnă originile formaţiei sale critice :

„În competiţia firească tuturor copiilor de a scrie însemnînd tăbliţele eternităţii cu versuri sau proză, *atitudinea de inhibiţie* (s. n.), spontană mai întîi, dar teoretică apoi, constituie în ochii mei de-acum, poate cea dintîi piatră de hotar a formaţiei mele spirituale ; pe sub teii din faţa şcolii din orăşelul natal, primele mele « campanii » literare s-au îndreptat împotriva camaradului meu *M. Sadoveanu*, care, încă de prin clasa II de gimnaziu, compunea romane de haiduci şi se exercita în nuvela sentimentală..." (I, 14, 15).

„Nu departe de copilărie, adică de vîrsta cruzimii, tinereţea devine mai crudă, cînd, din incapacitatea de a se revărsa în afară, se concentrează mai mult înăuntru ; în loc de a se cheltui în acte, adică în creaţie spontană, ea mi s-a mistuit în sine într-o atitudine de reflecţie şi de comentar sever. Astfel se naşte critica şi astfel se urzesc criticii, a căror luciditate e plătită cu preţul multor renunţări !"

Cînd a sunat ceasul debutului, o „vocație precisă", ce ținea să se manifeste cu orice preț, l-a ajutat, *bănuiește* el *acum*, să înfrunte indiferența ostilă a directorului „Epocii", Timoleon Pisani, și a colaboratorilor acestuia, continuînd să publice articole în foiletonul ziarului.

Nici o îndoială cu privire la „fatalitatea" vocației sale critice nu mai rezistă, în schimb, cînd își amintește impresia profundă produsă asupră-i de criticile lui *Émile Faguet* : „Copil aproape, cînd am dat peste seria de articole ale lui Émile Faguet din Revue bleue... am simțit vertigiul unui gol luminat de o bruscă ploaie siderală. Violența impresiei a fost atît de puternică, încît mi-a anulat toate facultățile începînde ale spiritului critic" (I, 93, 94).

Și Lovinescu detaliază condițiile în care s-a petrecut transfuzia critică faguetiană la criticul tînăr și îndeajuns de incompetent care era el în momentul debutului cu *Pași pe nisip* :

„Ceea ce m-a cucerit în arta lui Faguet, pînă la abdicarea de sine, a fost mai ales *intensitatea vieții* (s. n.) realizată prin improvizație, vervă și printr-un stil, adaptat ritmului vorbirii. Inexperiența m-a făcut, astfel, să confund arta cu viața".

După epoca *Pașilor*, recunoscută ca faguetiană, Lovinescu vorbește de o influență a lui Anatole France în epoca Parisului (1906—1910) și a colaborării la „Convorbiri critice" : „dialogul imaginar din prima fază, în ton abrupt, se transformă într-un adevărat dialog, cu interlocutori reali, dar își pierde, de fapt, nervul, adică însăși calitatea lui esențială" ; „total, definitiv, sub influența lui *Anatole France*, el își înfrînă acum impulsivitatea, își stinge focurile, își retractează asperitățile sub masca indiferenței elegante" (150, 151, I).

Cum substanța criticii sale îl stabilește în descendența lui T. Maiorescu, Lovinescu nu uită să-și plătească datoria de recunoștință față de opera acestuia, cu un amestec de pietate și luciditate :

„...atitudinea mea critică se reclamă de la linia maioresciană, cu toate adaosurile impuse de evoluția fenomenului estetic. Cititor pasionat al *Criticelor* lui încă de pe băncile școalei, acum de curînd, silit de îndatoriri profesionale, le-am recitit cu o plăcere intactă și pentru atitudinea lor pur estetică, dar, mai ales, pentru acea înaltă stăpînire de sine, acel echilibru al expresiei, acea desinteresare speculativă ce i-au conservat o prospețime aproape unică" (I, 53, 54).

El se vrea metodic la stabilirea meritelor „Junimii" în progresul societății românești, precum și a ceea ce a învățat generația lui de la dînsa, adică : poziția „Junimii" față de procesul de formație a civilizației române, acțiunea ei în domeniul pur literar și acțiunea cea mai puternică, de ordin moral.

„Autonomia esteticului" e decretată fapt revoluționar important pentru desfășurarea culturii noastre, iar Titu Maiorescu e așezat cu drept cuvînt pe locul de îndrumător al întregii noastre critici estetice (III, 225).

Războindu-se cu „un beneficiar al *Junimii* : Al. Tzigara-Samurcaș", directorul de atunci al „Convorbirilor literare", care îl acuzase de denigrare a cercului „Junimii" în romanul eminescian *Mite*, pana criticului polemist se încălzește, dobîndind accentele patetice înălțătoare ale cronicarilor.

Să se remarce că, deşi în plină declaraţie de fidelitate faţă de „Junimea" şi spiritul său rector, nu uită „ce-şi datorează şi lui" (cum îi scria el lui M. Dragomirescu în scrisoarea mai sus menţionată), adică se manifestă şi aici rezerva sentimentului specific de independenţă :

„Nu mă pot stăpîni la gîndul că acest cercetător ştiinţific de ouă încondeiate şi de scoarţe olteneşti, neserios prin însăşi structura sa sufletească, neliterar, se face apărătorul amintirii unor oameni ce stau plămădiţi în însăşi fiinţa mea morală, în veneraţia cărora am crescut, şi a căror operă am căutat s-o duc mai departe nu în sensul aderării la o ideologie perimată, care pentru mulţi a devenit doar o problemă de învîrteală personală, ci la o atitudine de strictă elevaţie morală, de dezinteresare pentru tot ce e materie şi contingenţă, de pasiune unică literară, de obiectivitate" (III, 219).

„Energia am scos-o din mine, dar imboldul şi mai ales directiva am scos-o din T. Maiorescu, omul pe care l-am admirat de la primul contact cu slova sa, de o luciditate în disocierea esteticului, de o eleganţă morală, de o stăpînire de sine şi de o fervoare în expresia dezlegată de reziduurile pasionale, pe care le-am resorbit în mine pentru a le afirma, nu prin simulacre de gesturi, ci printr-o manifestare personală potrivită condiţiilor noi de viaţă artistică. Credeam că reprezint adevăratul spirit junimist în evoluţia lui şi că trag mai înainte brazda învăţătorului meu, o independenţă de atitudine, care nu are a se înclina în faţa nimănui ; aflu însă acum că sînt un calomniator al lui Maiorescu ! . . ." (III, 220, 221).

Moştenitoare ale unei vechi tradiţii, „Convorbirile" „nici nu mai erau literare, ci aveau un caracter pur social, de oameni bine situaţi, cu preocupări diferite. Nu se citea nimic de seamă, şi mai ales nu se asculta" (Anonymus Notarius, *E. Lovinescu*, schiţă bio-bibliografică, în volumul omagial *E. Lovinescu*, Edit. „Vremea", 1942).

Cînd a ajuns la „vîrsta" şi „autoritatea" ce i se cereau, Lovinescu a grupat în jurul lui un cerc de scriitori, „răsturnînd rolurile". Astfel s-a manifestat „sociabilitatea" criticului timid, inconformist, izolat de altădată . . .

„În chip cu totul neaşteptat s-au condensat, în sfîrşit, toate forţele lui latente, care, dincolo de cartea tipărită nu-şi puteau nemeri nici o ieşire, nici o întrebuinţare. Şi-a găsit, astfel, singura formă de acţiune ce i-o îngăduia firea apatică, reflexivă, din care a scos totuşi o energie apreciabilă" (*Art. cit.*, loc. cit.).

Aşa că Lovinescu a îndreptăţit cu asupra de măsură elogiile lui G. Călinescu, care, la 20 iulie 1944, scria :

„Am admirat (fără a-l putea urma din cauze temperamentale), pasiunea lui E. Lovinescu pentru viaţa literară, adică pentru viaţa socială a scriitorilor. Tot ce se raporta la activitatea de producţie a cărţii, la mişcarea de opinie literară, la corpul scriitoricesc îl interesa în cel mai înalt grad. Literatura nu era pentru el o abstracţie, ci o formă de viaţă". „Pentru el literatura era obiectul unui entuziasm placid şi convins. Araratul oricăror decepţii" (G. Călinescu, *Meditaţii în jurul lui E. Lovinescu*).

Memoriile ne dau referinţe asupra felului cum a pornit, modest, revista „Sburătorul" (I, 258), neîntrecută în valorificarea forţelor literare noi,

din inițiativa conducătorului, care „se apleca acum spre tinerime cu o căldură pe care n-o găsise în debuturile lui".

Sînt reproduse extrase din vibrantele articole lovinesciene ieșite din pasiunea lui pentru tineri (258—60). Este fixată existența cenaclului „Sburătorul", *Memoriile* populîndu-se de pe urma întîlnirilor neprevăzute, din după-amiaze obișnuite sau ședințe duminicale de lectură, cu începători ciudați și fără perspectivă sau cu tineri care, sub privirea atentă a lui Lovinescu și-au luat, siguri, zborul și s-au menținut ca poeți și prozatori de seamă (II, 39, 40 ; IV, 259). Volumul al III-lea le e închinat în special lor, „necunoscuților". Nu-i mai puțin adevărat că acest volum închide numeroase supralicitări ale unor tinere condeie, care s-au dovedit, în perspectiva istoriei, destul de modeste.

Memoriile depun mărturie pentru bucuria care-l inunda (fără exagerare !) pe Lovinescu la „descoperirea" unui talent veritabil (IV, 319, 320), ce răscumpăra atîtea alte prilejuri ratate ori nu știu care atacuri răuvoitoare (IV, 254). Iată o astfel de ocazie rară :

„În timpul acesta biroul se umpluse de tineri prieteni și de cîțiva scriitori mai maturi și foarte gravi. Mă întorsei către dînșii :

— Citesc de mult în ochii unora dintre d-voastră învinuirea că-mi pierd vremea de 20 de ani ascultînd încercările tuturor debutanților. Poate ; dar, dacă, în atîta mediocritate, mi se întîmplă la distanțe cît de mari, să asist, ca acum, la momentul în adevăr rar al deschiderii la viață a unui talent, îmi ajunge. Lacrima de bucurie căzută din ochii doamnei mă despăgubește de toată truda. E un destin și acesta . . ." (IV, 319—320).

La fel, e mîndru ori de cîte ori înregistrează evoluția pozitivă a celor descoperiți de dînsul. Iată „cazul" Șerban Cioculescu :

„Deși l-am cunoscut «pui» și încă «pui» insuportabil, îmi pare așadar bine să-l recunosc astăzi «cucoș », — și anume «cucoș » galic — de se poate întrebuința pleonasmul — adică un apărător al intelectualismului împotriva misticismului și a ortodoxiei, raționalist dialectic, spirit vioi și clar, tot polemic firește, fără a fi pamfletar, informat, luptînd pentru inteligență și demnitatea ei și tinzînd, lucru surprinzător, spre obiectivitate" (II, 236).

Ne întîmpină adesea satisfacția lui Lovinescu la descoperirea „formulei sale poetice" la unul sau altul dintre creatorii de viață, uneori chiar pînă la contopirea destinelor lor literare (vezi cazul lui Camil Baltazar, II, 170) ori la izbînzile repurtate în acțiunea sa de „armonizare", „nivelare" și „civilizare" a colaboratorilor (Felix Aderca, II, 159).

„Sociabilitatea" criticului se manifesta și pe alte tărîmuri de activitate culturală, cum ar fi aceea teatrală (II, 245—246) sau de educație prin școală (IV, 76—77), unde dă soluții de îndreptare a unor stări de lucruri.

Fiind Lovinescu în miezul evenimentelor literare, era firesc ca *Memoriile* să lumineze raporturile lui cu contemporanii, de la cei iluștri ca N. Iorga, Garabet Ibrăileanu, Mihail Sadoveanu, Mihail Dragomirescu, Ovid Densusianu, pînă la anonimi de mult uitați, vreun X prezumțios care-l ataca violent (I, 90—91) ori vreun modest versificator (Podeanu, I, 294—297) sau critic necunoscut (Evolceanu, IV, 272—273), cu care ocazie nebănuite rezerve de duioșie și umanitate sînt lăsate să răzbată în acorduri de violoncel (vezi și Destinul scriitorului român Bogdan Amaru, III, 109—121)

Deşi proclamase, la finele primului volum, drept element tehnic a l portretisticii sale „o anumită ironie ce se defineşte prin acceptarea principială a tuturor situaţiilor date şi se satisface printr-o virulenţă fără finalitate şi printr-o superioritate pur estetică şi dezinteresată" (I, 318), fapt în general adevărat, mai mult decît o dată caricatura îngroşată şi expresia ireverenţioasă sau chiar crudă (în nedreptatea ei — în speţă, cazul lui Garabet Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu) fac ca virulenţa să aibă finalitate, şi superioritatea proclamată să nu mai fie pur estetică şi dezinteresată. La „persecuţiile" asidue ale „Vieţii Româneşti" şi ale lui Ibrăileanu, precum şi la şicanele lui M. Dragomirescu, „criticul cu cioc şi glas de păun" (cum îi place, repetat, să-l fixeze într-o formulă), răspunsul vine, în genere, fără menajamente şi degenerează în adevărate represalii (I, 272, II 71, 72, II 130, III 157—63). Un scurt citat : „Într-o publicistică, în care dnii G. Ibrăileanu şi M. Dragomirescu, adică lipsa de talent, lipsa de sincronizare cu mersul formelor estetice, trec drept îndrumători critici . . . " (II, 130).

Cînd nu se întrevăd — îndărătul intervenţiilor dure—interese personale (ca în cazul lui Iorga sau mai ales Ibrăileanu), criticul discută în genere în marginile urbanităţii (de pildă, detaliind viziunea proprie asupra personalităţii lui Eminescu, idolatrizat de el, opusă aceleia a lui G. Călinescu — III, 233.).

Ca să fim drepţi, orgoliul ce ne întîmpină adesea din paginile *Memoriilor* este mai mult decît îndreptăţit de întinsa lui „activitate critică, aproape fără precedent" (cum bine a caracterizat-o chiar el — III, 221), de aptitudinile criticului pentru scrisul „artist", de o viaţă mai mult decît exemplară.

Totuşi, nu ni se pare de tot exagerată observaţia călinesciană (*Ist. lit. române de la origini pînă în prezent*, 1941) despre un Lovinescu „înflăcărat de orice elogiu de curtoazie", care „începe . . . să divulge fără nici o moderaţiune tot ce-l măguleşte, fie oricît de ieftin. Denunţă, de pildă, ca pline de interes nişte scrisori de ale lui L. Şăineanu în care se spune că «E. Lovinescu m'impose». Un şcolar isteţ amator de autografe îl umple de încîntare cu declaraţia că a citit traducerea Odiseei şi i-a plăcut, dovedind prin asta «gust precis ». Un impostor care a trimis tuturor scriitorilor cereri de cărţi gratuite îl vesteşte că i-a plăcut mult «Bălăuca », trezindu-i o stare de mare consolaţie. Un individ bizar îi vine în casă şi fiindcă declară că viaţa nu-i oferă nici o plăcere, criticul se gîndeşte repede că omul a citit pe «Bizu »". Se mai pot da încă multe alte ocazii de acest calibru, imortalizate de Lovinescu spre a dovedi posterităţii autoritatea şi renumele lui excelent în epocă (IV, 231 ; III 103, 126, 127, 191).

Memoriile trasează, pe faze şi, în mare, exact, drumul evoluţiei sale critice, substituind astfel clasării şi compartimentării postume a operei una antumă ; pe semne avem de-a face aici, cum s-a arătat (Ileana Vrancea, *E. Lovinescu*, E. p. l., 1965), cu manifestarea unui anume narcisism ; de asemenea, nu putem trece peste sentimentul plin de biruinţă (prin autodepăşire) cu care Lovinescu înregistrează, lucid, după şovăielile primilor „paşi" şi dibuirile care au urmat, înscrierea criticii sale pe o orbită precisă, verificată. Disocierile fine (cum sînt cele legate de substratul psihologic — muzical — al formaţiei sale) sînt operate la lumina necruţătoare a conştiin-

ţei sale critice, ce s-a exercitat de atîtea ori cu probitate şi consecinţe remarcabile pentru literele româneşti. (Numele lui I. Barbu, al Hortensiei Papadat-Bengescu, al lui Gh. Brăescu vorbesc de la sine.) Autoclasificarea pe faze se dovedeşte un bun prilej pentru a mai smulge din spinii înfipţi de unele spirite rău intenţionate în grădina lui critică (astfel se înscrie explicaţia repetată, privind semnificaţia reală a „revizuirilor"). Chiar dacă, în anume privinţe, clasificarea propusă se resimte de oarecare rigiditate în graniţele fixate nu se poate contesta evoluţia necontenită a autorului, de la „paşii pe nisip" la deplina înţelegere a principiului autorităţii în critică, întemeiată pe independenţă morală, pe cinste şi rectitudine profesională şi, deci, pe obiectivitate, „concepţie impresionistă", chiar dacă iniţiatorii impresionismului nu stăruie atît asupra acestor rigori de metodă, cît pe libertatea spiritului critic faţă de legi. (De altfel, însuşi Lovinescu proclamă zădărnicia oricărui „sistem", a oricărei „ştiinţe a literaturii", în faţa lipsei de gust a unui critic — I, 187; IV, 267—271; II, 83—84; 131—133; I, 112.)

Alături de crezul său cu privire la metoda impresionistă, aflăm, susţinută cu fervoare, concepţia maioresciană asupra preeminenţei esteticului în valorificarea artei (II, 144).

În altă parte, Lovinescu îşi reafirmă poziţia antijunimistă şi . . . antitemperamentală cu privire la sincronism, altfel spus, la procesul revoluţionar al formării civilizaţiei noastre (II, 296—298). Caz de „bovarism ideologic", îşi pune el propriul diagnostic.

La fel, întîlnim, iar şi iar, pledoaria pentru „modernismul" literar, deşi e cel dintîi ce trage semnalul de alarmă în faţa primejdiei pe care o reprezintă căutarea cu orice preţ de către tineri a noutăţii de expresie (IV, 237).

În multe alte pagini are cuvîntul, în mod expres, teoreticianul literar (capitolul *Fauna ideilor* : *disociaţii*, din vol. IV, *Aquaforte*).

Sînt incluse aici „portrete analitice de idei" (Pompiliu Constantinescu) văzute în mişcare dialectică. Acestea se înscriu, prin forţa de caracterizare, în portretistica bogată şi variată a memoriilor, a cărei dreaptă înţelegere din partea criticii o solicita Lovinescu în prefaţa volumului al III-lea, descumpănit de reacţiile violente, în epocă, la primele două volume.

„Conceput . . . estetic, portretul trebuie judecat exclusiv estetic, adică sub unghiul artei cu care a fost elaborat, al îmbinării tonurilor şi al armonizării lor după legile interioare ale compoziţiei. În nici un caz el nu trebuie raportat la viziunea particulară a fiecărui critic ci la imaginea scriitorului, pe care are ambiţia de a o reprezenta în plenitudinea expresiei artistice".

Cît despre trăsăturile fizice din prezentarea „eroilor" săi, Lovinescu se vede iarăşi silit să precizeze cum că ele se valorifică psihologic (IV, 336).

Marii noştri critici au înţeles că, în realizarea portretelor, DACĂ vorbeşte arta, poate să tacă „adevărul" (psihologic). Şi, ca o apoteozare a scrisului „artist" al lui Lovinescu, vin afirmaţiile criticului Vladimir Streinu :

„*Scrisul său este atît de artistic, încît nu e departe să fie primejdios pentru modelul viu al fiecărui portret.* Căci scriitorii prinşi în cea mai limpede linie de desen a frazei lui Lovinescu *îşi vor supravieţui numai în imaginea lucrată de portretist* (s. n.) (*Pagini de critică literară*, vol. I).

Această imagine se încheagă, de obicei, prin cristalizare în jurul unei trăsături de bază (procedare de clasicist, atît de ridiculizată de Camil Pe-

trescu), fie această trăsătură avantajoasă pentru model, fie dimpotrivă. Așa sînt, la N. Iorga — întruchiparea megalomaniei ; la Aurel Vlaicu — discrepanța dintre ingeniozitatea inventivă și impresia de rudimentar lăsată de om ; la Mihail Dragomirescu —stridența personajului ; la Dimitrie Anghel nota distinctivă e cavalerismul ; Caton Teodorian întruchipează instinctul de conservare în stare pură, iar Cincinat Pavelescu, darul improvizației etc., etc.

Portretele sînt fie dictate de demonul caricaturii, fie, din contră, realizate în tonuri optimiste ori estompate de duioșie.

Părintele literar al personajelor, cu un geniu anecdotic unanim recunoscut în epocă, stăpînește o gamă relativ bogată a umorului (a „ironiei conciliante", în speță), precum și tehnica dramaturgului, și cu sprijinul lor a făcut nemuritoare o faună „literară", „domestică" și „provincială", care provoacă o lectură cu delicii a memoriilor, ca în cazul unui roman bine scris. (A se vedea numeroasele scene savuroase, pline de mișcare și de culoare). Să ne amintim, de exemplu, împrejurările, pitorești, ale luării de contact cu profesorul universitar de franceză Pompiliu Eliade :

„L-am cunoscut la Universitate într-o împrejurare ce merită să fie povestită ; avînd ca student de la filologie clasică obligația de a-mi alege materia de un an a unui curs de la filologia modernă, am optat pentru literatura franceză. Descins în sală la sfîrșitul orei de curs, am dat peste Eliade tocmai în momentul în care împărțea subiectele de seminar, și după ce a isprăvit, m-am apropiat și eu cu un inexplicabil zîmbet de pincesans-rire.

— Domnul ? făcu Heliade prietenos.

— Am venit și eu după partiție.

El bolovăni ochii la mine, neînțelegînd :

— Ce dorește domnul ?

— Rolul, replicai eu în aceeași atitudine susținută. Ca șfichiuit, Eliade sări de o palmă de pe catedră :

— Ce rol ? ce partiție ? Aici nu e la Operă, domnule ; du-te la Sihleanu !

Apoi întorcîndu-se spre studenții strînși din pricina zgomotului :

— Cine e domnul ? ce vrea domnul ? ce e cu domnul ?

Cîțiva studenți și începură a face semne discrete de sbor de paseri, arătînd, probabil, că nu trebuia să fi fost în toate mințile. Pășind atunci hotărît spre mine, Eliade apăsă :

— Dar, în definitiv, cum te numești dumneata, domnule care te crezi aici la Operă și ceri partiție ?

Cu același inexplicabil zîmbet la un om timid, răspunsei :

— Lovinescu, strada Cîmpineanu 33 . . .

Cuvintele căzură calm, circumstanțiat, ca o provocare, peste omul fără reținere, care ar fi năvălit asupra mea, de n-ar fi intervenit studenții cu semne echivoce :

— Lăsați-l, domnule profesor, nu vedeți că . . .

Se decretase sminteala mea, așa că, în mijlocul panicei, am putut ieși liniștit din sală, renunțînd, bineînțeles , de a mai urma cursul de literatură franceză . . . După vreo trei-patru ani, în care timp mi-am dat licența,

mi-am luat capacitatea cu oarecare afirmare, am scos vreo două-trei cărți de specialitate, prin vara anului 1904, în dreptul unei vitrine la München, zării deodată lîngă mine pe Eliade cu soția sa. Instinctiv, făcui un pas în lături și-l salutai. Eliade se apropie prietenos de mine :

— Domnul e român ?

— Da . . .

— Cum se numește domnul ?

Cu moartea-n suflet răspunsei :

— Lovinescu . . .

Ca transfigurat, ceremonios, Eliade se dădu și el un pas îndărăt, salută pînă-n pămînt și cu o galanterie cunoscută tuturor pe vremea aceea se adresă soției sale :

— Madame Eliade, dă-mi voie să-ți prezint pe d. Lovinescu, cel mai bun fost student al meu, element strălucit al Universității noastre, care . . . care . . .

Înlemnit, n-am mai îndrăznit să fac vreo rectificare unei astfel de prezentări, încheind de atunci cu „fostul" meu profesor o legătură destul de trainică, fără să fi știut vreodată de uitase accidentul petrecut cu cîțiva ani în urmă și prin ce confuziune voită sau întîmplătoare îmi atribuia acum merite ce nu-mi aparțineau".

Anii i-au apropiat, i-au împrietenit și, după zugrăvirea acestor relații, poanta finală a portretului cade ca un duș rece :

„Acum de curînd, un prieten mi-a afirmat însă că din fondul unei anticării, provenit din vînzarea bibliotecii lui Eliade, și-a procurat toate volumele mele cu dedicație, netăiate".

Memoriile fac și ele — mai era nevoie ? — dovada talentului criticului român de a scrie „artistic", de a fi adică și literat, nu doar critic. Calită e stilului său, ades evidențiate de critica românească, iată-le exprimate succint, de Vladimir Streinu : „rigoare", „echilibru sintactic", „variație de lexic" „și mai ales . . . cuprindere".

S-ar putea cita numeroase exemple pentru perioada lovinesciană, pentru acea „frază amplă fără a fi restrînsă și redondantă", care în autoclasificarea evoluției sale critice caracteriza faza a cincea — a *Istoriei literaturii române contemporane* și a *Memoriilor*. Un exemplu : „ . . . Miragiu care a prefăcut prin meșteșugul poeților și al artiștilor încăierările modeste în lupte homerice, rămase în amintirea multiseculară a popoarelor, care a prefăcut soldații lui Xerxes în armia de cinci milioane a lui Herodot cu neputință de numărat, îngrădită doar în țarcuri ca turmele de vite, care a prefăcut sărăcăcioasa panglică a Ilisului, pierdută pe alocuri sub pămînt în rîu năvalnic, ale cărui valuri spumegoase le-au auzit totuși Sofocle și Socrate, plimbîndu-se cu școlarii săi pe sub laurii și platanii țărmurilor, care a prefăcut cișmeaua ce-și aruncă astăzi firicelul de apă pe limba fumegîndă a măgărușilor însetați, în vestita fîntînă «Eneacrunos » — fîntînă cu nouă guri, proslăvită de atîția poeți ai antichității, care a prefăcut bunăvoința lui Cimon de a lăsa publicul să se preumble în grădina lui într-o mărinimie silabisită și astăzi după două mii de ani de copii la școală în grecește și latinește — și care făcuse cu cîteva zile înainte pe un grec de pe vapor să-mi

afirme că în «Zappion » (adică la Oneful lor) se puteau adăposti trei sute de mii de oameni . . . " (IV,216).

După cum s-ar mai putea releva influenţele culturii şi ale gustului său clasic, de la solidul simţ de compoziţie, trecînd prin elementele de figuraţie mitologică pînă la metafore livreşti, amintindu-l pe Calistrat Hogaş.

Nu de mult, un istoric de-al nostru discutînd în „Contemporanul" despre „istorie şi memorialistică" mărturisea că, adesea, istoricii descoperă în grădina colegilor literaţi „un parfum aparte, o floare rară, aşa cum în propria lor grădină nu au".

Oricine citeşte *Memoriile* lui E. Lovinescu este încredinţat că acestea se înscriu printre . . . vrednicele de invidie „descoperiri" . . .

EUGEN LOVINESCU ȘI ANTICHITATEA CLASICĂ

GH. CEAUȘESCU

Eugen Lovinescu face parte dintre acei critici și istorici literari, a căror specie pare că se află astăzi pe cale de dispariție, care pun la baza activității critice o solidă cultură clasică. Oricum a evoluat și va evolua arta literară, oricare vor fi formulele artistice folosite, cultura clasică rămîne un excepțional mijloc de educație estetică. Marii critici români, începînd cu Titu Maiorescu și sfîrșind cu Tudor Vianu și Gh. Călinescu, pentru a nu-i cita decît pe cei dispăruți, au fost adepții clasicismului în literatură. Cunoștințele și prețuirea de către Maiorescu a Antichității precum și îndrumarea tinerilor către cultura clasică sînt îndeobște cunoscute. Criticul însuși manifesta o *atitudine clasică* prin olimpianismul degajat de persoana sa; erudiția în domeniul Antichității a lui Tudor Vianu iese în evidență în toată opera criticului, iar George Călinescu, pe lîngă două studii despre Horațiu și Ovidiu, în cursul introductiv ținut la facultatea de litere din București și intitulat *Sensul clasicismului* dovedea necesitatea orientării către clasicism a culturii române.

Pe aceeași linie se situează și criticul Eugen Lovinescu. El debutează în publicistică, în 1904, cu două studii de strictă filologie clasică, mai precis de gramatică latină : *Despre pronunțarea limbii latine în perioada clasică* și *O chestie de sintaxă latină*, dedicată problemelor pe care le pun propozițiile condiționale. Amîndouă sînt destinate învățămîntului, avînd drept scop prima de a stabili norme mai precise și mai logice de pronunțare a limbii latine și de unificare a pronunțării în școli, a doua de a clarifica o problemă spinoasă de sintaxă latină. De altminteri preocupările didactice vor deține locul principal în activitatea de clasicist a lui Eugen Lovinescu. El alcătuiește numeroase manuale pentru liceu, atît de limbă cît și de literatură latină, editează texte școlare cu note care să faciliteze traducerea lor de către elevi, cum ar fi *De amicitia*, *Catilinarele* de Cicero, *Odele* și *Epodele* de Horațiu [1] etc. În prefața traducerii sale din *Odele* și *Epodele* lui Horațiu

[1] Pentru bibliografia completă a lucrărilor de filologie clasică ale lui E. Lovinescu, cf. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu. Schiță biobibliografică*, p. 73—75, în volumul omagial *E. Lovinescu*, București, 1942.

(București, 1933), el teoretizează necesitatea studiului limbii latine în școală : „Mai întîi pentru stăpînirea cît mai sigură a limbii materne în izvoarele, realitățile și posibilitățile ei și, în al doilea rînd, pentru lărgirea, îmbogățirea acestui suflet însuși, prin conștiința de sine ce valorifică și prin absorbțiunea unui spirit identic ce hrănește" (p. X). Pornind de la aceste idei, criticul socotește drept necorespunzător programul de învățămînt în ce privește limba latină, deoarece nu sînt studiate numai adevăratele valori estetice ci și pseudovalori, cum ar fi de pildă *Catilinarele* lui Cicero, *Metamorfozele* lui Ovidiu etc. : „A ne iniția într-o cultură prin astfel de producțiuni înseamnă a ne abate de la esențial și de la caracteristic, pentru a cultiva amănuntul sau a ne satisface o simplă curiozitate. Este deci o eroare fundamentală ce răstoarnă normele învățămîntului clasic" (p. XI). Autorii ce trebuiesc studiați, după părerea sa, sînt Vergiliu, Horațiu și C. Tacitus, iar studiul lor trebuie să fie în măsura posibilităților integral.

Consecvent pe această linie, Lovinescu traduce în românește pe cei trei autori amintiți. Traducerile sînt însoțite de prefețe, în care criticul expune concepția sa pedagogică mai sus amintită, și de introduceri ce prezintă viața și opera scriitorului. Iată de pildă cum îl apreciază Eugen Lovinescu pe istoricul C. Tacitus : „Din întreaga Antichitate, el este scriitorul cel mai modern, prin nervozitatea, aprigul lui pesimism cîștigat din priveliștea uneia din cele mai cumplite epoci ale istoriei omenirii, prin talentul lui patetic și dramatic, prin întreaga lui înfățișare sufletească" (p. IX) ; și pe Horațiu : „Opera lui nu e numai un document estetic ci o călăuză a vieții. Filozofia lui poate fi un loc comun, dar puțini au simțit mai intim zădărnicia vanității omenești și, mai ales, puțini au sugerat-o în versuri atît de definitive" (p. XXII). În urma acestor constatări ne-am aștepta ca în introduceri criticul să arate valoarea estetică a operelor traduse. Surprinzător însă, analiza estetică lipsește, iar expunerea urmează cursul firesc al canoanelor clasice ; de pildă în cazul lui Tacit, care formează și obiectul unui studiu în volumul VIII al *Criticelor*, p. 47—96, Lovinescu expune viața, opera, concepția istorică, poziția față de împărat etc. a istoricului latin ; interesant ar fi fost din partea unui estet să demonstreze valoarea literară a operei lui Tacit, valoare afirmată în unanimitate de specialiști fără însă a fi dovedită. Istoria în concepția anticilor era un gen literar, și analiza literară a unui critic de valoarea lui Lovinescu ar fi fost deosebit de interesantă, mai ales în cazul lui Tacit, care este de fapt un romancier și opera sa trebuie analizată și sub acest raport.

Traducerile lui Eugen Lovinescu din antici nu se limitează doar la literatura latină. El traduce din elină poemele homerice *Odiseea* și *Batracochiomahia*. În ansamblu traducerile sale sînt scrise într-o frumoasă limbă românească ; uneori criticul exagerează prin autohtonizarea unor termeni, ceea ce poate duce la confuzii și înțelegeri eronate. De pildă el pune în loc de *ereb — iad* și în loc de *Jupiter — Dumnezeu*. Aceste licențe au fost însă îndepărtate în edițiile recente ale tălmăcirilor sale și astfel avem astăzi la dispoziție traduceri care ar trebui să fie un model pentru mulți traducători ai autorilor clasici. Tudor Vianu și-l imagina astfel pe critic în postura de traducător : „Cînd ostenit de funcțiunile oficiului său critic și estetic, domnul Lovinescu revenea către intimitatea sa, am impresia că atunci îi plăcea să regăsească tovărășia vechilor autori, preparînd versiunea românească a lui

Tacit sau transpunînd într-o limbă plină de naturalețe și farmec străvechiul basm al lui Ulysse" [2].

În volumele sale de critică găsim un mare număr de articole dedicate literaturilor antice ; unele dintre ele sînt de fapt republicarea introducerilor la traduceri ; dintre celelalte amintiri : o privire asupra *Romei Imperiale* (*Critice*, vol. V, p. 119—142), în care autorul reface pe baza textului lui Tacit atmosfera din Roma în timpul teroarei instaurate de dinastia Iulio-Claudiană și în special de Nero, articolul *Perșii lui Eschil* (*Critice*, vol. V, p. 175—180), în care el interpretează în mod just tragedia dramaturgului atenian drept un imn în care „poetul nu ne cîntă de-a dreptul triumful Athenei ci dezastrul barbarilor", ceea ce „constituie o mare dibăcie teatrală să te înalți din durerea altuia, să scoți dintr-o tragedie cel mai frumos imn de prea mărire a patriei tale". Nu lipsesc nici aprecierile exagerate : tragedia lui Sofocle *Oedip rege* este definită în articolul *Teatrul grec* (*Critice*, vol. V, p. 180—184) drept o melodramă, ceea ce este evident fals. Important este însă faptul că preocupările de literatură clasică au fost permanent în atenția criticului, care și spre sfîrșitul vieții, într-o conferință rostită la radio în 1942, făcea un elogiu clasicismului greco-latin [3].

Cunoștințele de cultură antică ale lui Eugen Lovinescu își pun pecetea în întreaga sa operă critică. Forma dialogată în care sînt scrise o parte a *Criticelor* sale atestă o influență a dialogurilor platonice ; chiar și participanții la discuția critică au nume grecești : Glykyon, Amphitryon, Picrophromion, Agathon[4]. Criticul nu ezită pentru a defini anumite specii să recurgă la cuvinte compuse grecești : pseudo-criticul literar este numit de el *Kakochymos*, ceea ce în elină înseamnă *producător de suc rău* ; „Numindu-l astfel — spune el — urmez un obicei antic. La greci un concept mai larg, o idee mai generală erau întrupate într-o ființă cu un nume plin de înțeles. Cred că un astfel de nume prețuiește o definiție" (*Kakochymos*, în *Critice*, vol. I, p. 169—181). Abundă în scrierile sale citate sau referiri la autorii antici. Iată de pildă un fragment din studiul asupra lui Calistrat Hogaș pus sub pecetea lui Homer : „Totul este homeric în această descripție de erou antic ce se întărește în peșteră : puterea sălbatecă a brațelor, pădurile doborîte, valul înalt și nestrăbătut, creasta sălbatecă a întăriturilor, muntele de vreascuri și uscături. Peștera nu e scobitura unei stînci din timpurile noastre, ci adăpostul ciclopului Polifem descrisă de imaginația fecundă a lui Ulysse".

În anul 1910 Eugen Lovinescu ținea la universitatea din București o lecție deschisă intitulată *Critica și istoria literară*. În mare măsură această lecție, publicată în același an, reprezintă o profesiune de credință. Criticul dezvăluie și explică diferitele etape ale activității sale : „Am început, afirmă el, cu studiul clasicismului în vădirea lui artistică și în limbă, străduindu-mă, pe cît mi-a fost cu putință, să mă apropii nu numai de manifestările din afară ci și de sufletul acelor neamuri care au urzit civilizația noastră" (p. XII). Zăbovind asupra acestui moment al carierei sale, criticul insistă asu-

[2] Tudor Vianu, *Trei critici literari* (*Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu*), București, 1940, p. 77.

[3] E. Lovinescu, *Cariera mea de critic* (conferință rostită la radio la 3 febr. 1942, în ciclul „Confesiuni asupra carierei"), în volumul omagial *E. Lovinescu*, București, 1942, p. 205—218.

[4] Cf. Pompiliu Constantinescu, *Eugen Lovinescu umanistul*, p. 107—112, în volumul omagial *E. Lovinescu*, București, 1942.

pra sensului clasicismului greco-latin : „Atît cît omul va fi om complect va stărui într-însul și năzuința spre ideal, spre reculegerea într-o lume, dacă nu mai bună, cel puțin alta, departe, pierdută în zarea sură a timpului, pe care s-o poată trăi cu seninătate și fără pasiune. Spiritele lovite de asprimile vieții zilnice vor simți întotdeauna imboldul de a se adăpa la fîntîna limpede a clasicismului. Din ea vor deprinde înțelegerea frumosului în liniile cele mai simple — frumosul ce se vădește în ruinele mărețe ale Partenonului, în sobrietatea tragică a teatrului lui Sofocle sau în simplicitatea nobilă a bucolicelor lui Virgiliu. Prin nici o altă cultură nu se poate căpăta, domnilor, un sentiment mai puternic al măsurii, o mai mare dragoste pentru tot ce este cumpătat, sobru, decît prin cultură clasică" (p. XII). În această ordine de idei, Eugen Lovinescu constată că din nefericire clasicismul începe să dispară din cultura română : „Astăzi el le pare multora de prisos, și în curînd ostenit de atîtea prigoniri își va întinde aripa, îndreptîndu-se spre alte neamuri mai primitoare. Și atunci va fi o mare pierdere" (p. XIII).

Clasicismul trebuie să fie prezent în toate ramurile de activitate și în consecință și în critica literară. Un critic literar trebuie să aibă un „spirit apolinic", deoarece critica are menirea de a judeca sincer și fără patimă operele literare : „A pedepsi fără a urî și a lovi zîmbind, aceasta e concepția apoloniană, de care trebuie să se conducă critica". Pentru ilustrarea acestui principiu el se referă la legenda uciderii cîntărețului Marsyas de către zeul Apolo. Ochii zeului „au rămas mai tîrziu limpezi, ei au rămas senini și nemuritori în limpezimea lor albastră . . . Liniște și seninătate — aceasta se cere de la critică. Ea nu înlătură asprimea. Pedeapsa meritată trebuiește însă dată fără ură și fără patimă" [5]. În acest fel exprimă Lovinescu un principiu de etică literară, pe care prin activitatea sa de critic l-a exemplificat de-a lungul întregii sale vieți. „Concepția apoloniană" se vădește în opera sa, în care nu pot fi găsite stridențe sau judecăți exprimate sub impulsul patimei. Formula *fără ură și fără patimă* pare a fi un reflex al celei taciteene „*sine ira et studio*", dar criticul român a știut mai bine decît istoricul latin să rămînă credincios acestui principiu. El apare deci ca un exemplu de adevărată ținută etică intelectuală și în consecință un model de urmat.

Clasicismul reprezintă așadar în concepția lui Eugen Lovinescu o necesitate vitală a culturii românești. În această credință el se întîlnește cu criticii literari români de frunte : Maiorescu, Vianu, Călinescu. Activitatea sa de filolog clasic se rezumă la puține lucrări și, luată fiecare izolat, de valoare minoră. Ceea ce este însă într-adevăr important în această activitate îl constituie efortul permanent de popularizare a culturii clasice și de folosire a acesteia în activitatea de critic literar. Însemnătatea unei solide culturi clasice este pentru cercetătorul literar evidentă, după părerea lui Eugen Lovinescu, deoarece : „a stărui cît de mult în dobîndirea acestei culturi, a-ți deprinde ochiul cu priveliștea mărginită a pămîntului străbun al Eladei, cu sobrietatea grațioasă a ruinilor sale, a-ți forma gustul literar la flacăra poeziei lui Homer și a marilor tragici ai Aticei, a-ți însuși idealul artei clasice — nu e un ocol pentru acel ce se destină înțelegerii frumosului sub orice forme și în orice îngrădiri naționale . . . Înseamnă a scoborî ceva din înaltul cerului de sus în îndeletnicirile vieții de toate zilele, iar pentru

[5] E. Lovinescu, *Ka (fantezie asupra artei și criticei)*, în *Critice*, vol. I, p. 218—219.

cercetătorul literar înseamnă a avea întotdeauna dinaintea ochilor un model superior de artă" [6]. Cu alte cuvinte în educarea simţului estetic constă importanţa culturii clasice pentru un critic şi istoric literar.

Astfel preocupările clasicizante ale lui Lovinescu au un dublu aspect : cel teoretic, demonstrarea necesităţii clasicismului, şi cel practic, popularizarea prin traduceri a cîtorva din valorile estetice ale literaturii greco-latine.

Ceea ce pare surprinzător este că teoreticianul legii mutaţiilor valorilor estetice rămîne toată viaţa un admirator al literaturii clasice. Faptul apare paradoxal, dar încercarea de a degaja legi generale, de a desprinde universalul, demonstrează o preocupare clasică. Chiar şi volumele consacrate lui Maiorescu, de pildă, prin sobrietate, prin obiectivitate şi prin tendinţa de degajare a esenţialului, vădesc o influenţă clasică.

Privită prin această prismă apare în adevărata ei lumină importanţa culturii clasice a lui Lovinescu : prin activitatea sa el dovedeşte necesitatea acesteia, şi sub acest raport, ca şi prin multe altele, el este un exemplu de urmat. Prin opera sa cultura clasică este pusă la contribuţia istoriei şi criticii literare de către un critic ce se definea pe sine însuşi drept impresionist.

[6] E. Lovinescu, *Critica şi istoria literară*, Bucureşti, 1910, p. 13.

NATURA COSMICĂ ÎN CREAȚIA LUI JAN KOCHANOWSKI ȘI ÎN OPERE SIMILARE DIN ALTE LITERATURI

I. C. CHIȚIMIA

Introducere. În domeniul studiilor de literatură, rezultate noi și de greutate mai mare se pot obține prin aplicarea metodei comparative. E drept că adeseori s-a ajuns la o anumită confuzie între domeniul istoriei literare și cel al literaturii comparate, considerîndu-se că se face comparatism cînd se prezintă legăturile concret istorice dintre două literaturi naționale într-o anumită epocă, dintre doi scriitori sau două opere. De asemenea, nu o dată s-au urmărit cu insistență motivele similare și similitudinile de conținut, luate în forme schematice, dar mult mai puțin s-au pus în lumină, prin comparatism, notele de artă specifică ale fiecărei creații în parte. În fond, tocmai în această direcție comparatismul poate arunca lumini noi, indiferent dacă există sau nu relații istorice directe între două creații. Numeroase teme și motive au fost reluate de multe ori, din Antichitate și pînă azi, dar creatorii au realizat construcții noi, în alt stil și altă expresie poetică [1].

O temă care cîntă frumusețile naturii în dimensiuni cosmice și care a atins realizări renumite în literatura universală este prezentă și în creația marelui poet polon din secolul al XVI-lea Jan Kochanowski (1530—1584). Kochanowski este un liric remarcabil al veacului renascentist, a cărui creație specifică este comparabilă cu treptele poetice ale unui Ronsard, Du Bellay și alții. Avînd o exemplară cultură clasică, fiind la curent cu cultura vremii sale (a făcut studii sau a călătorit în Italia, în Franța), fiind realmente un poet inspirat și sensibil, Kochanowski întrunește în creația sa un registru întins și variat. Rînd pe rînd, i-a cunoscut și îndrăgit pe antici și pe scriitorii din alte epoci : pe Homer, Cicero, Virgil, Horațiu și Ovidiu, pe

[1] Pentru diverse probleme de literatură comparată și diverse concepții există numeroase lucrări, dintre care citățm : Paul van Tieghem, *La littérature comparée*, ed. IV, Paris, 1954 (și în românește : *Literatura comparată*, trad. de Al. Dima, București, 1966) ; R. Wellek, *The Concept of Comparative Literature*, New York, 1953 ; R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, ed. III, New York, 1963 ; R. Etiemble, *Comparaison n'est pas raison*, Paris, 1963 ; M. F. Guyard, *La littérature comparée*, ed. III, Paris, 1961 ; H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Cracovia, 1965 ; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, 3 tomuri, Varșovia, 1954—1965 ; W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris, 1925 ; Julian Krzyżanowski, *Barok na tle pradów romantycznych*, Varșovia, 1938 ; Julian Krzyżanowski, *Paralele*, ed. II, Varșovia, 1961.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 1, P. 33—42, BUCUREȘTI, 1969

Dante şi Petrarca, pe Ariosto şi pe Ronsard, cu care s-a întîlnit în Franţa, şi pe atîţia alţii. I-a citit cu plăcere. A fost o personalitate şi s-a bucurat de trecere, iar cînd s-a întors în ţară, a intrat în relaţii cu somităţi de stat, cu episcopul de Cracovia Filip Padniewski, cu cancelarul Piotr Myszkowski, a devenit chiar, pentru cîţiva ani, secretarul curţii regale, ca-n Apusul Europei. Dar Kochanowski făcea casă bună numai cu poezia. De aceea, fără să se izoleze total, s-a retras la conacul părintesc de la Czarnolas, sat existent şi azi nu departe de oraşul Radom, şi a început să ducă o viaţă modestă şi liniştită, în tovărăşia muzelor. „Am dus — spune el undeva — o viaţă atît de modestă, că de-abia dacă mai ştia cineva de mine". Aci „şi-a cîntat sieşi şi muzelor" (Sobie śpiewam a Muzom etc.) :

Mie îmi cînt şi muzelor: căci cine să fie pe lume,
Care să-şi mîngăie inima cu cîntecele mele...[2].

Secolele al XV-lea şi al XVI-lea i-au descoperit pe antici, şi scriitorii au plecat pe urmele lor, multă vreme, cu teme şi modele, pînă la izbucnirea celebrei „querelle des anciens et des modernes", în secolul al XVII-lea al clasicismului francez. Jan Kochanowski n-a făcut excepţie. El a început prin a scrie întîi interesante poeme şi elegii în limba latină, în care cîntă tabloul agrest şi frumuseţile locurilor natale, cu mireasmă veche sarmată şi în care există consemnată de asemenea şi figura de „dac" a lui Petru Rareş în lupta de la Obertyn din 1531[3]. Apoi, în limba polonă, cîntă cu Horaţiu vinul şi bărdaca, plăcerile vieţii, iar cu Ovidiu cîntă dragostea nestrămutată a Penelopei faţă de soţul ei, Odiseus. Singulare şi de tonalitate nouă în literatura Europei sînt *Treniile* lui Kochanowski (*Threny*, 1580), ciclul de poeme provocat de moartea prematură a fiicei sale Ursula, inegalabile pentru vremea respectivă sub raportul analizei stărilor sufleteşti şi atmosferei familiale într-o asemenea împrejurare. A turnat psalmii lui David în versuri cu o îndemînare rară[4], dînd impuls în acest sens şi mitropolitului Dosoftei pentru renumita *Psaltire în versuri* (1673). De neestimat — cum spune singur poetul — sînt poeziile epigramatice, cărora le-a dat glasul cel mai sincer şi cel mai variat, de la sunetele cristaline ale unor clopoţei de-argint (*O żywocie ludzkim*) la tonuri groteşti (*O kożle*). De aceea le preţuieşte poetul în mod special :

Fraszki nieprzepłacone ! Wdzięczne fraszki moje,
W które ja wszytki kładę tajemnice swoje...

Versuri nestemate, versuri atît de fidele,
În care eu îmi pun toate tainele mele...

În astfel de versuri scurte, în care se întîlneşte lirismul inocent cu poanta şi ironia, a zugrăvit Kochanowski cîteva peisaje unice, între care imaginea teiului înmiresmat din faţa casei este cîntată în note suave, probabil întîia oară în literatura europeană (*Na lipę*) :

Gościu, siądź pod mym liściem, a odpoczyń sobie !
Oaspe, aşează-te la umbra mea şi te-odihneşte !

---

[2] Jan Kochanowski, *Dzieła polskie*, Varşovia, 1955, t. I, p. 139 : Sobie śpiewam a Muzom : bo kto jest na ziemi,/Coby serce ucieszyć chciał pieśniami memi ?

[3] Jan Kochanowski, *Elegie*, traducere de Leopold Staff, Varşovia, 1953, p. 13 şi 69 (originale şi traduceri în versuri).

[4] Jan Kochanowski, *Psałterz Dawidow*, Cracovia, 1578.

De aceea, marele poet polon contemporan Leopold Staff (1878—1957) afirmă în poezia *Lipy* (1932) că „de patru veacuri, pentru veșnică slavă, toți teii, din Polonia toată, înfloresc dulce și miros a Jan Kochanowski". În *Pieśń Swiętojańska* (Cîntecul de Sînziiene), Jan Kochanowski prezintă în culori splendide tabloul ceremonialului rustic al Drăgaicii, cunoscut deci și în cultura folclorică a popoarelor slave.

Kochanowski și natura cosmică. Kochanowski, cu un registru poetic variat, este receptiv la frumusețile naturii. Trebuie remarcat însă că la tablourile microcosmice enunțate pînă aci, el adaugă imaginea macrocosmică a naturii, într-un imn închinat măreției acesteia, așa cum s-a realizat încă de mai multe ori în literatura umanității. În consensul spiritualității timpului, dar în mare măsură și în chip simbolic, autorul invocă pe Dumnezeu drept creator al minunilor naturii, totuși nu [auspiciul acesta iese în evidență, ci realitatea însăși a legilor naturii, a frumuseților ei, în fața cărora omul s-a simțit întotdeauna extaziat și regenerat. Imnul lui Kochanowski face parte dintre primele creații ale poetului[5] și reprezintă un tablou de valoare universală :

Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?
Czego za dobrodziejstwa, ktorym nie masz miary?
Kosciół Cię nie organie, wszędy pełno Ciebie,
I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie.

Ce vrei de la noi, Doamne, pentru-ale tale daruri?
Ce pentru bunătatea-ți fără de hotaruri?
Biserica nu te-ncape, de tine-i plină lumea,
Pămîntul și marea, cerul și genunea[6].

Poetul îl scoate deci pe Dumnezeu din biserică și-l contopește cu natura, în dimensiunile ei mari. Panteismul acesta este izvorît din încîntarea pe care i-o dă poetului, ca și oricărui om, splendoarea universului, de la cer și podoabele lui la pămîntul ravăn care întreține exuberant viața vegetală și animală :

Tyś pan wszytkiego świata, Tyś niebo zbudował
I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował;
Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi
I przykryłeś jej nagość zioły rozlicznemi.

Tu ești stăpînul lumii, Tu cerul l-ai creat
Și cu stele de aur minunat l-ai brodat;
Terrei de necuprins Tu fundament i-ai dat
Și goliciunea ei cu plante-ai îmbrăcat.

Ar fi o aberație să-i pretindem lui Kochanowski, la vremea respectivă, să nu facă apel la ideea divină, dar trebuie să observăm că în tot ce spune, divinitatea e natura însăși, cuprinsă și în imaginile poeziei sale. Dumnezeu

[5] S-a păstrat o copie din 1564, cu douăzeci de ani înainte de a fi tipărit în *Pieśni, księgi dwoje*, Cracovia, 1586; cf. G. Korbut, *Literatura polska*, ed. II, t. I, Varșovia, 1929, p. 367.

[6] Traducerea textului polon realizată cu studenții anului III de la limba și literatura polonă, la seminarul de traduceri literare din anul 1966—1967, un concurs esențial dînd Beatrice Buracu, Lidia Milicescu și Jenica Teodoraşcu.

nu este, în fond, decît ideea abstractă a acestei naturi sublime şi a ordinii în fenomenele ei diverse. De aceea fondul poeziei este mai adînc şi mai filozofic decît simpla invocare a unei forţe divine cînd spune :

Za Twoim rozkazaniem w brzegach morze stoi,
A zamierzonych granic przeskoczyć się boi;
Rzeki wód nieprzebranych wielką hojność mają,
Biały dzień a noc ciemną swoje czasy znają.

La poruncă-ţi marea între maluri stă,
A ieşi din graniţi nu se-ncumetă;
Apele-n rîuri curg nesfîrşit la vale,
Alba zi şi noaptea neagră nu se opresc din cale.

Ideea divină dispare, de fapt, şi avem în faţă numai stihiile naturii, în faţa cărora omul a rămas pe gînduri din primitivitate şi pînă în vremurile de civilizaţie înaintată, indiferent care a fost sentimentul fundamental. Dar, în continuare, poetul se apropie de fenomene ale naturii care aduc schimbări în ordinea biologică şi implicit în tablourile poetice. E vorba anume de succesiunea anotimpurilor şi de cortegiul lor de desfătări pentru fiinţa umană :

Tobie k'woli rozliczne kwiatki Wiosna rodzi,
Tobie k'woli w kłosianym wieńcu Lato chodzi,
Wino Jesień i jabłka rozmaite dawa,
Potym do gotowego gnuśna Zima wstawa.

În slava Ta flori multe rodeşte primăvara,
În slava Ta-n cunună de spice vine vara,
Toamna dă vinul şi mere felurite,
Şi iarna ne poftеşte la bunuri pregătite.

Astfel, nu este cîntată natura în frumuseţea ei rece, ci natura în ceea ce are ea cald şi îmbietor, plăpînd şi dulce pentru sensibilitatea sufletului omenesc. În imaginea ultimă intră în joc mediul vieţii de ţară, campestre şi gospodăreşti, cu ceremonialul folcloric al „cununii de spice" de la sfîrşitul secerişului (*dożynki*), de asemenea îmbelşugarea toamnei şi gestaţia iernii, bine cunoscute poetului la ţară. De la dimensiunile cosmice, uriaşe, ale naturii, Kochanowski se apropie apoi progresiv de elementele ei firave şi trecătoare, dar nu mai puţin încîntătoare, de la stropul de rouă şi de ploaie, la micile gîngănii pe care le creşte natura. Nu este nici o violenţă, prin urmare, să auzim în continuare versuri despre aceste elemente gingaşe :

Z Twej łaski nocna rosa na mdłe zioła padnie
A zagorzałe zboża deszcz ożywia snadnie;
Z Twoich rąk wszelkie zwierze patrza swej żywności,
A Ty każdego żywisz z Twej szczodrobliwości.

Din mila Ta pe ierburi cade a nopţii rouă,
Şi grînelor pălite ploaia le dă viaţă nouă,
La Tine orice jivină găseşte îndurare
Şi Tu cu bunătatea-ţi hrăneşti pe fiecare.

Cine, dacă nu natura, poartă această grijă, sub ochii omului? Dacă la poet ar domina sentimentul mistic, atunci ar fi rostit habotnic o rugă-

ciune (nu ar fi fost nevoie nici s-o scrie). Pentru el însă, natura e divină şi ei îi adresează în realitate imnul, cu inspiraţia lirică a unui adevărat mare poet.

Francesco d'Assisi şi „Cîntecul soarelui". Cu peste trei veacuri în urmă, natura cosmică însă a fost cîntată în tonalitate similară, dar într-o viziune specifică, de Francesco d'Assisi (1182—1226), în celebrul *Il cantico del frate sole*. Şi cînd Kochanowski spune într-o strofă :

Bądź na wieki pochwalon, nieśmiertelny Panie !
Fii lăudat în veci, nemuritor stăpîne !

parcă am auzi începutul de strofă din imnul lui Francesco d'Assisi :

Laudato sii, mio signore,
Con tutte le tue creature,
Specialmente messer lo frate sole
Lo quale giorna e allumini per lui [7].

În altă imagine astronomică, d'Assisi prezintă cerul şi astrele lui, luna şi stelele, amintind în linii mari de imaginea creată de Kochanowski şi citată mai înainte :

Laudato sii, mio signore,
Per sora luna et le stelle,
In cielo l'hai formate,
Chiarite, preziose e belle.

În continuare, Francesco d'Assisi cîntă vîntul, aerul, norul gros şi seninul cerului, apa „mult folositoare", focul cu care omul luminează noaptea. Dar, ca şi Jan Kochanowski, se apropie apoi de ceea ce e fraged şi ţine de „mama Terra", care hrăneşte şi încîntă pe om cu diversele ei produse :

Laudato sii, mio signore,
Per sora nostra madre Terra,
La quale ne sustenta e governa
E produci diversi frutti,
Con coloritti fiori ed erba.

Faţă de asemenea apropieri, s-ar putea crede că Jan Kochanowski a cunoscut imnul lui Francesco d'Assisi. Faptul în sine este greu de admis, fiindcă d'Assisi a fost descoperit şi difuzat de-abia în vremuri moderne. De altfel, tablourile naturii cosmice luate în întregul lor sînt de viziune şi artă literară diferită. Călugăr pios, Francesco d'Assisi e în concepţie mistic. În final el cîntă şi „moartea corporală" („Laudato sii, mio signore, per sora nostra morte corporale"), înţelegînd probabil că sufletul e veşnic. Elementele din natură sînt la el suave şi pure, blînde şi statice, aproape fără mişcare, ascultătoare, trecute prin asceza creatorului, în postură de artă medievală serafică, frumoasă totuşi în stilul ei specific. Dimpotrivă, în creaţia lui Jan Kochanowski natura e plină de dinamism, în elementele ei mari ca şi în cele mici. Marea se zbate şi urlă între maluri, fără să poată ieşi din ele, apa rîurilor se aruncă neîntrerupt la vale şi nu este ca la d'Assisi „umilă şi castă" (umile e casta), ziua se alungă cu noaptea, anotimpurile se

[7] Corrado Govoni, *Splendore della poesia italiana*, Milano, 1937, p. 1.

succedă în costumaţii diverse, vinul se toarnă în căni, merele cad coapte în livadă, iar sub stropii de ploaie simţi cum ierburile îşi îndreaptă silueta, moleşită de dogoarea soarelui. E în fond, în toate acestea, cîntecul vieţii în spirit renascentist. Dumnezeu nu mai rămîne decît un epitet al sublimei naturi. Aşadar, fiecare din cei doi scriitori se integrează spiritului epocii, arta lor poetică are notele acestor epoci distincte.

Dacă o legătură directă între Kochanowski şi Francesco d'Assisi pare improbabilă, întîlnirea lor s-ar putea să fi avut loc indirect într-o sursă de inspiraţie comună, cum ar fi *Cartea lui Iov*, în care de asemenea natura cosmică este cîntată liric pentru fenomenele ei terifiante şi încîntătoare în acelaşi timp :

> Cine-a închis marea cu porţi, cînd a ţîşnit
> ea întîi, ieşind parcă din fiinţă vie ?
> Cînd i-am pus norul drept veşmînt şi negurile
> drept scutece ?
> Am împrejmuit-o cu ţărmuri şi i-am făcut
> deschizături şi uşi.
> Apoi i-am spus : „Pînă aici să vii, iar
> mai departe să nu te-avînţi. Aici să-ţi spargi
> furioasele tale valuri" [8].

Imaginea îngrădirii mării este aceea din Jan Kochanowski. Iov cîntă apoi cerul şi constelaţiile lui, Ursa-Mare, constelaţia Pleiadei, Luceafărul, coboară pe pămînt la picăturile de rouă şi la promoroaca iernii, la binefacerea ploii şi la frumuseţea zorilor etc. Elementele naturii se repetă, deci, la fel ca la Kochanowski şi d'Assisi, totuşi în altă orchestraţie, încît pare mai de grabă că toţi trei creatorii au plecat independent de la observaţia naturii şi a fenomenelor ei minunate, cîntînd-o în acorduri şi cu instrumente proprii. Natura, în fond, a fost în asemenea împrejurări izvorul fundamental de inspiraţie. Ea a înspăimîntat pe om cu uraganele şi trăznetul, dar l-a captivat cu seninul şi soarele, cu primăvara venită după iarnă şi cu toate produsele naturale de hrănire. Omul s-a simţit bătut şi ocrotit de ea. Atunci i-a pus pe seamă zei şi dumnezei nevăzuţi. A sublimat-o şi a adorat-o mistic şi poetic, realitatea ei fiind, cu oricîte simboluri, de neeludat.

Cîntecul soarelui în creaţia lui Echnaton. Atitudinea realistă se vede clar din opera faraonului Amenophis IV (1370—1350 î.e.n.), care a înlocuit cultul lui Amon cu cel monoteist al lui Aton, deci cu un cult al soarelui, real, fără, mască mitologică, închinînd acestuia un imn, capodoperă literară universală. A rămas pînă azi cel dintîi poet cunoscut al lumii, sub numele semnificativ de Echnaton (Ech-en-aton). Faraonii au fost şi poeţi sau scriitori cu gust şi sensibilitate [9]. Părăsind Teba în 1366 şi fundînd un nou oraş, Akhetaton (ruinele de astăzi de la Tell al-Amarna), Echnaton a pus bazele pentru un timp unei noi religii, religiei naturii, şi a compus un imn de celebritate literară, pornind nu de la idei abstracte de mistică antică, ci de la constatarea laică şi directă că soarele este în realitate izvorul vieţii pe pămînt. De altfel, în cultura Egiptului exista o veche tradiţie în acest sens, cu rădăcini folclori-

[8] Cf. Jakób Wujek, *Biblia to jest księgi starego i nowego testamentu*, Cracovia, 1599, Iov, 36, 37, 38 ; cf. şi *Biblia święta*, traducere din ebraică, Gdańsk, 1632, passim.

[9] Cf. Klabund, *Literaturgeschichte*, Viena, 1929, p. 23.

ce. Și Amon, identificat cu Ra, devenise zeul soarelui : Amon-Ra. Numeroase cîntece anonime, populare, s-au păstrat în hieroglife înainte de Echnaton, din secolele XVI—XIV î.e.n. [10]. Ele preamăresc binefacerile soarelui, socotit, de asemenea, izvorul și ocrotitorul vieții :

Ai răsărit, părintele meu,
Tu soare, care dai viață.
Tu ești singur,
Dar în tine este la nesfîrșit viață,
Ca să le întreții pe toate celelalte.
Tu ești viața mea [11].

Fragmentele descoperite însă nu se pot compara cu *Cîntecul soarelui* creat de Echnaton. Observația naturii și culorile sînt în acesta din urmă inegalabile pentru vremea aceea :

Maiestos te ridici de după muntele năpădit de lumină,
Soare etern, izvorul vieții !
Cînd strălucirea ta se arată pe întinsul cerului la răsărit,
Se face lumea atît de luminoasă de frumusețea ta !
Căci tu ești frumos, tu ești mare, tu scînteiezi nepămînteşte
Și razele tale îmbrățișează creaturile tale toate [12].

Echnaton este un mare maestru nu atît al policromiei externe, în natură, cît al descripției efectelor psihice și fiziologice, pe care le exercită anumite fenomene naturale asupra omului și asupra firii întregi :

Cînd tu te cufunzi pe după boltă, la apus,
Lumea se face așa de-ntunecată de parc-ar fi murit.
În culcușurile lor dorm oamenii,
Respirația merge altfel, fața le este stinsă ;
Nu mai stăpînesc nimic, căci sînt ca morții
Ce nu mai știu de nimic pe lume.
Fiare crude ies acum afar-din ascunzișuri,
Șerpi veninoși se-apropie, și gînduri negre.
Tăcută zace lumea : căci creatorul ei
A părăsit-o.

Echnaton știe să folosească magistral antiteza, pentru că acestui tablou sumbru el îi opune un altul, plin de lumină în care freamătă puternic viața, sub razele soarelui :

Dar iar se face lumea luminoasă,
Cînd fața ta de-asupra strălucește.
Ca-n sărbătoare se-nflăcărează semințiile pămîntului.

---

[10] Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, ed. IV, Berlin, 1922 ; reproduceri în Ludwig Goldscheider, *Die schönsten Gedichte der Weltliteratur*, Viena—Leipzig, 1933, p. 8—9 ; pentru literatura Egiptului vezi încă A. Erman, *Die Literatur der Ägypter*, Leipzig, 1923, precum și F. Lexa, *Výbor ze starši literatury egiptské*, Praga, 1947.

[11] Ludwig Goldscheider, *op. cit.*, p. 9.

[12] Ludwig Goldscheider, *op. cit.*, p. 7 : traducerea germană, după versiunea engleză a lui J. H. Breasted, aparține autorului antologiei ; cf. și O. Drimba, *Lirica Egiptului antic*, în *Studii de literatură universală*, VII, 1965, p. 92—94.

Scăldate-n veselle,'n lumină îmbrăcate,
Ridică mîinile în sus şi te slăvesc pe tine.
Toate animalele sar şi se bucură pe izlaz,
Toţi pomii şi toate plantele se desfac,
Toate păsările cuiburile-şi părăsesc,
Aripile lor te preamăresc în zbor;
Toţi peştii se zbenguie prin apă,
Toate jivinile înaripate, cele mici sîsîitoare,
Se-nviorează, căci tu te uiţi la ele.

Aşadar, poetul are un ascuţit spirit de observaţie şi el se manifestă mai adînc cînd sesizează procesele biologice care au loc în organismul animal. Chiar dacă nu toate se petrec sub influenţa directă a soarelui, totuşi poetul nu misticizează cînd spune că soarele „creşte fătul în pîntecele mamei" şi dezvoltă „sămînţa" bărbatului, soarele „dă viţelului aer în placentă" şi „puterea s-o spargă şi să iasă din ea" a naştere, fiind ca „o doică a celor nenăscuţi"; el dă tuturor acestor fiinţe plăpînde „respiraţie ca să capete viaţă, cînd ies afară din interiorul întunecat". Autorul intuieşte faptul important şi de nedezmînţit că viaţa n-ar fi posibilă pe pămînt fără existenţa soarelui şi pe el îl cîntă şi-l adoră, din plăcere laică şi fiziologică (uneori cu note de naturalism modern), aşa cum l-au adorat oamenii în inima lor înainte de Echnaton şi după aceea, pînă în zilele noastre.

Cîntarea soarelui în opera lui Antim Ivireanu. Fără să cunoască imnul lui Echnaton — de altfel, n-a fost cunoscut nici de ceilalţi doi creatori, Francesco d'Assisi şi Kochanowski —, Antim Ivireanu reia în secolul al XVIII-lea, în predicile sale „creştine", aceeaşi temă cosmică a soarelui ca izvor al vieţii pe pămînt. Ivireanu uită de-a dreptul de preceptele religioase şi cîntă în spiritul cel mai laic, aşa cum n-a făcut-o nici un laic român în timpul acela, binefacerea solară pentru firea pămîntească :

Cînd soarele răsare şi se înalţă de pre pămînt, se face mijlocitor a multor bunătăţi, că întinzîndu-şi razele, luminează pămîntul şi marea, goneaşte şi răsîpeaşte toată ceaţa şi negura, încălzeaşte şi hrăneaşte toate neamurile dobitoacelor şi, pre scurt să zic, le însufleţeaşte şi le înviază şi pre toate împreună le bucură şi le veseleaşte [...]. Că deşi iaste luminătoriu mare al ceriului şi împărat al tuturor stealelor, iar lăsînd celealalte stihii, îndrăgeaşte şi iubeaşte mai mult pre smeritul acesta de pămînt şi spre dînsul are închinată toată pohta lui, pre dînsul luminează cu razele sale, pre dînsul împodobeaşte cu toate feliurile de copaci, pre dînsul încununează cu florile, pre dînsul îmbogăţeaşte cu rodurile, pre dînsul hrăneaşte cu lucrurile sale [13].

Analizînd de aproape tabloul, neluat în consideraţie în vreun fel de nici un istoric literar, se observă că el are elemente comune cu ceea ce se găseşte în Echnaton, în Kochanowki sau în Francesco d'Assisi, dar în altă percepţie şi structură poetică.

Inteligenţa umană a acţionat divers, potrivit civilizaţiei şi spiritualităţii timpului. *Cîntecul soarelui*, creat de Echnaton, s-a născut din sentimentul de gratitudine al omului, aproape nealterat de nici o filozofie. Măreţia soarelui este concepută deistic, dar în tot cîntecul soarele rămîne soare, un astru real. În schimb, Francesco d'Assisi, fiind şi călugăr, nu poate să

[13] Cf. Antim Ivireanu, *Predici*, ediţie critică de G. Strempel, Bucureşti, 1962, p. 143, 278.

repudieze filozofia creştină a evului mediu, totuşi fenomenele naturii, deşi zugrăvite hieratic, îşi păstrează independenţa şi splendoarea naturală, fiind doar închinate divinităţii, care nu apare peste tot imaterială, de vreme ce pămîntul „ne sustenta e governa" (ne ţine şi ne îngrijeşte) cu produsele sale, de vreme ce apa, focul şi vîntul sînt cîntate ca realităţi materiale. D'Assisi are, negreşit, simţul realităţii. Renaşterea a revenit la spiritul Antichităţii, cu note de ingenuitate, şi de aceea Kochanowski se depărtează oarecum de Francesco d'Assisi în cîntarea naturii şi se apropie, într-o măsură, mai mult de viziunea lui Echnaton, deşi opera sa poartă evident un lustru literar căutat faţă de „primitivitatea" şi naturaleţea creaţiei lui Echnaton. În secolul al XVIII-lea, Antim Ivireanu realizează un tablou nou al naturii cosmice sub oblăduirea soarelui, lirismul său apăsînd asupra podoabelor pămîntului. Limba de aromă veche, nepretenţioasă, trasează linii simple dar expresive, de artă bizantină. Ivireanu a fost, de altfel, sensibil la frumuseţile naturii, căci în comparaţiile sale nu o dată face apel la lună ca stăpînă a nopţii, la revărsatul zorilor, la tabloul mării furtunoase, dînd imagini de mare valoare literară.

În final, se poate afirma că tema naturii cosmice, zugrăvite cu mare măiestrie de Jan Kochanowski, într-una din creaţiile sale renumite, *Czego chcesz od nas*, *Panie*, nestudiată pînă acum nici în Polonia (de altfel, nu s-a făcut un studiu comparativ nici între Echnaton şi Francesco d'Assisi), îşi are corespondenţe ilustre în alte literaturi, de fiecare dată fiind vorba de folosirea culorilor într-o viziune şi artă literară specifică epocii.

LA NATURE COSMIQUE DANS LA CRÉATION DE JEAN KOCHANOWSKI ET DANS DES ŒUVRES SIMILAIRES D'AUTRES LITTÉRATURES

(Résumé)

L'auteur envisage les tableaux de la nature cosmique vus par quelques écrivains de temps divers. Il part d'un « chant » de Jean Kochanowski, poète polonais à l'époque de la Renaissance : *Czego chcesz od nas, Panie* (Qu'est-ce que tu veux de nous, Dieu). Sous la forme d'un hymne, adressé à Dieu, Kochanowski chante en réalité les splendeurs de la nature, des éléments du ciel et de la terre, surtout les délices que la nature terrestre offre à l'homme. Il s'agit donc d'un tableau laïque dans l'esprit de la Renaissance.

Mais la nature a enchanté toujours l'homme et au moyen âge le moine François d'Assise a chanté lui aussi les beautés du cosmos dans *Il cantico del frate sole*, en commençant par le soleil et en descendant jusqu'aux fruits, aux fleurs et à l'herbe fraîche de la terre. Pourtant le tableau de François d'Assise a des couleurs hiératiques médiévales. Entre les deux tableaux, celui de Kochanowski et celui de François d'Assise, il y a des ressemblances, mais on ne pourrait dire que Jean Kochanowski ait connu le chant de François d'Assise. Tout au plus, les deux poètes auraient pu s'inspirer indépendamment d'une même source comme la *Bible* (livre de Job, v. 36—38). Mais c'est plutôt la nature qui les a directement inspirés.

Il y a plus de vingt-cinq siècles, le premier poète du monde connu de son nom, Akhenaton, qui n'est que le roi d'Egypte Aménophis IV (1370—1350 av.n.è.), a composé un magnifique hymne consacré au soleil (*Chant au soleil*) comme source de la vie sur la terre. Le poète a le don de l'obe srvation et peint minutieusement l'influence exercée par le soleil sur la faune et la flore

terrestres. D'après lui, Dieu c'est le soleil, la nature même. Le sentiment que la nature lui inspire est l'émerveillement et non pas la peur comme chez les primitifs.

Au XVIIIe siècle, l'écrivain roumain Antim Ivireanu, sans connaître Akhenaton, ni même Kochanowski ou François d'Assise, a abordé le même thème du soleil comme source de la vie sur la terre. D'une façon naïve et poétique il remarque que de toutes les planètes, le soleil « aime le plus la terre », qui à l'aide de la chaleur et de la lumière solaires fait pousser des merveilles sous les yeux de l'homme. Quoique religieux, Antim Ivireanu chante la nature cosmique comme un vrai laïque.

En conclusion, les divers tableaux ont des visions et des couleurs spécifiques des époques auxquelles ils appartiennent. La nature reste toutefois chez tous superbe.

1 iunie 1968

EMINESCU ȘI ELADA

GRIGORE TĂNĂSESCU și ANDREI NESTORESCU

I. Cîntec ești tu Grecie...

Eminescu este primul dintre marii scriitori români care și-a făcut o imagine proprie, cuprinzătoare despre antichitatea clasică. Rodul meditațiilor sale îndelungi asupra civilizațiilor mediteraneene și mai ales asupra sensului și valorii culturii elene ne întîmpină, transfigurat artistic, în întreaga sa operă, cu precădere însă în *Memento mori*, vasta frescă filozofică la care trebuie să poposească oricine își propune să stabilească aspectul particular al diferitelor epoci istorice în concepția poetului. Momentul *Grecia* de pildă, cel mai complex, mai contradictoriu și de aceea mai susceptibil de interpretări din cuprinsul poemului, ni se înfățișează, în ansamblul textelor eminesciene cu referiri la clasicismul elen, drept cel mai deschizător de perspective în încercarea de a contura viziunea poetului asupra „miracolului grec".

În urma cercetării primei părți a evocării lumii elenice (cadrul natural) din *Memento mori*, înclinăm să credem că Eminescu a încercat, aici, să reconstituie Grecia homerică, văzută de el mitic. Deși fantezia lui introduce în peisaj un „oraș cu dome albe" și chiar o „urbe mîndră", este evident că nu acestea sînt elementele-cheie ale reprezentării artistice[1]. Eliminînd asemenea anacronisme, ne aflăm într-o Eladă arhaică, neatinsă de civilizație, de o încîntătoare primitivitate. Prezența omului se face simțită doar prin existența „templelor multicoloane" închinate puzderiei de zeități care populează aceste sălbatice ținuturi. În rest, Eminescu operează cu elementele mitologice fixate de Homer și Hesiod. Ponderea esențială în cadru o are marea, care nu este doar un simplu element individualizator, de decor, ci „sfînta mare", izvor a tot ce există, ca la Thales, cel care sintetizează și continuă experiența lumii grecești, de la Homer pînă

[1] O idee asemănătoare susține și D. Popovici : „Grecia nu era văzută „acolo" în istoria ei politică sau militară, ci în credințele sale mitologice, în atmosfera trandafirie și tinerețea spirituală a mitologiei sale" (D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Cluj, 1948, p. 373) ; cf. G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, București, vol. V, p. 26, 186, 189.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 1, p. 43—55, BUCUREȘTI, 1969

la el, în atribuirea unui rol primordial elementului acvatic. Preacunoscutul vers „Astfel Grecia se naşte din întunecata mare" este mai mult decît o frumoasă imagine poetică ; aflăm sugerată aici însăşi concepţia homerică despre Okeanos, numit *theôn génesis* (al zeilor părinte — *Iliada* XIV, 201) şi *hós per génesis pántessi tétyktai* (cel care-i atoatenăscător — *Iliada* XIV, 246)[2]. Eminescu este atît de pătruns de însemnătatea factorului marin în viaţa Greciei antice — pe care o numeşte într-un loc *Oceanidă*[3] — încît, pe lîngă înfăţişarea mării propriu-zise, el atribuie calităţi marine aerului, cerului, holdelor. Acvaticul (în primul rînd marea, apoi rîurile, lacurile) domină întregul peisaj ; este, după părerea noastră, un mod poetic de a sugera genuinul.

Una din problemele nu fără însemnătate care se impun atenţiei cercetătorului este aceea a izvorului din care şi-a adunat Eminescu materialul necesar compunerii tabloului Greciei homerice. Ştim bine că poetul nu cunoştea decît cu aproximaţie limba greacă şi că încercările, tîrzii, de a traduce *Iliada* şi *Odiseea*, direct din original, au fost abandonate după realizarea a circa 20 de versuri din fiecare poem. Pe Homer îl citise — cu siguranţă — într-o traducere germană (probabil în aceea de largă circulaţie a lui I.H.Voss), şi desele referiri la „educatorul Eladei" sau la eroii cîntaţi de el, precum şi poeme ca *Mitologicale*, *Pentru păzirea auzului*, *În van căta-veţi* .... şi *Minte şi inimă* dovedesc că îl studiase adînc, atît de adînc încît îşi permitea să facă parodii după *Odiseea* şi chiar observaţii de stilistică pe marginea epopeilor elene. Mai mult decît atît, Eminescu aplică diverselor nume proprii, îndeosebi mitologice, epitete autentic homerice : „roz-alb-auroră" (*O călărire în zori*), „Nestor blîndul-cuvîntător" (*În van căta-veţi* ...), „Zeu de nori-adunătorul" (*Memento mori*), „Ţie-ţi dete braţele-i albe Here" (într-o variantă a *Odei în metru antic*), „eroul Odissev cel mult meşteşugăreţ" (*Pentru păzirea auzului*). Nu încape deci îndoială că Homer era unul din poeţii favoriţi ai lui Eminescu şi că lumea homerică îi era poetului nostru familiară.

Şi totuşi, nu direct de la Homer a sorbit Eminescu elementele din care a închegat imaginea mitică cu care debutează episodul *Grecia*, ci de la Schiller, care captează, într-un întreg ciclu de poeme — *Hectors Abschied*, *Cassandra*, *Die Götter Griechenlands* etc. — spiritul elenic în faza lui primară, homerică. Este izbitor cît de exact se suprapune prima parte a poemului *Die Götter Griechenlands* (1788) al lui Schiller peste debutul momentului *Grecia* din *Memento mori*. *Grecia* lui Eminescu, edenică, a împrumutat de la Schiller, pe lîngă tonurile luminoase, lumea exuberantă a diverselor zeităţi, prinsă în imagini similare. În *Die Götter Griechenlands* oreadele îşi au sălaşul pe înălţimi, driadele se zbenguiesc în copaci, gingaşele naiade lasă să curgă din urnele lor „spuma de argint a izvoarelor" ; în fiecare crîng plînge filomela ; Zeul Amor îi uneşte pe oameni, pe zei şi pe eroi ; templele rîd ca palatele ; fauni şi satiri laudă, prin tumbe şi dansuri, culesul viilor :

---

[2] Vezi A.M. Frenkian, *Le monde homérique*, Paris, 1934, p. 117 ; cf. P. Creţia, *Marea homerică*, „Studii clasice", vol. II, 1960, p. 309—316.

[3] Vezi L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1964, p. 118.

Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.
. . . . . .
Syrinx'Klage tönt'aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.
. . . . . .
Zwischen Menschen, Göttern und Heroen
Knüpfte Amor einen schönen Bund,
Sterbliche mit Göttern und Heroen (...)
. . . . . .
Eure Tempel lachten gleich Palästen
. . . . . .
Faun und Satyr taumeln ihm voran,
Um ihn springen rasende Mänaden,
Ihre Tänze loben seinen Wein (...)

Deşi tabloul eminescian este pictat cu o paletă mai nuanţată, el se compune, în mare parte, din aceleaşi elemente :

Oreada trece cîmpul — cu aripi de corp legate
Pe-umeri albi îi cade părul (...)
(în variantele poemului)
. . . . . .
Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă,
Se împroaşcă-n joacă dulce, mlădiindu-se se scaldă,
Scuturîndu-şi părul negru, înecîndu-se de rîs.
. . . . . .
Filomela împle codrii cu suspine de-amoroşi.
. . . . . .
Crenge lin îndoaie Eros (...)
. . . . . .
Peste văile adînce repezite-n regioane
Nourate, stau ţinute templele multicoloane (...)
. . . . . .
Dintr-o tuf-iveşte Satyr capu-i chel, barba-i de ţap,
Lungi urechi şi gura-i strîmbă, cîrnu-i nas. De sus îşi stoarce
Lacom poama neagră-n gură — pituliş prin tufe-o-ntoarce,
Se strîmbă de rîs şi-n fugă se dă vesel peste cap.

Fără îndoială, aceasta este Grecia homerică — aşa cum o înţelegeau, în epoca lor, Schiller şi Eminescu. Sălbatică şi mitică, misterioasă şi totuşi senină, născînd spontan poezia („Cine-ascultă şi nu-nstrună arfa-i de cîntări bogată?"); ea l-a fascinat pe poetul nostru, care i-a închinat, alături de marele său predecesor german, unul din cele mai alese omagii pe care le cunoaşte literatura lumii.

În deplină concordanţă cu viziunea de ansamblu din *Memento mori*, „panoramă a deşertăciunilor" sub semnul concluziei pesimiste „Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător", civilizaţia elenă trebuia să dispară şi ea, ca toate celelalte. Cauzele stingerii acestei „vîrste de aur"

din istoria omenirii par explicate de Eminescu numai cu mijloacele mitologiei, prin gestul disperat al lui Orfeu, care-şi aruncă harfa în „marea-ntunecată", determinînd, prin aceasta, căderea întregii Grecii :

De-ar fi aruncat în caos arfa-i de cîntări îmflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin şi-încet ar fi căzut...
. . . . . .
Dar el o zvîrli în mare... Şi d-eterna-i murmurire
O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire,
Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de amar.

Textul este în multe privinţe obscur şi de aceea interpretarea lui dificilă. Se naşte însă o întrebare : să se fi mărginit oare Eminescu să explice pieirea acelei lumi unice doar din unghi mitologic, chiar îmbogăţind interpretarea cu implicaţiile pitagoreice relevate de T. Vianu?[4]. Aruncarea lirei în mare nu conţine oare o semnificaţie mai adîncă?

Determinarea cauzelor care au dus la dispariţia civilizaţiei elene numai pe bază materialului din *Memento mori* prezintă dezavantajul formulării unor concluzii unilaterale. Tînărul Eminescu, tulburat de lecturile sale pitagoriciene, a optat, în *Memento mori*, pentru o explicaţie pur poetică (deşi, dacă vedem în cîntecul lui Orfeu un simbol al artei, putem conchide, în cel mai autentic spirit eminescian, că „moartea" artei adevărate a fost cauza destrămării civilizaţiei greceşti). Eminescu din epoca de maturitate s-a simţit însă ispitit să revină asupra ei şi să ne indice, într-un fel, cheia problemei.

Avem în vedere poezia, din 1879, *O,-nţelepciune, ai aripi de ceară* !, care ar putea să aibă, ca punct de plecare, mitul icaric. Să-l urmărim pe poet :

O,-nţelepciune, ai aripi de ceară !
Ne-ai luat tot făr' să ne dai nimic,
Puţin te nalţi şi oarbă vii tu iară,
Ce-au zis o vreme, altele deszic,
Ai desfrunzit a visurilor vară
. . . . . .
Tu ai stins ochiul Greciei antice,...
Secat-ai braţul sculptorului grec
. . . . . .
Pierdută-i a naturii sfîntă limbă.
. . . . . .
În van cat întregimea vieţii mele
Şi armonia dulcii tinereţi ;
Cu-a tale lumi, cu mii de mii de stele,
O, cer, tu astăzi cifre mă înveţi ;
Putere oarbă le-aruncă pe ele,
Lipseşte viaţa acestei vieţi ;
Ce-a fost frumos e azi numai părere —
Cînd nu mai crezi, să cînţi mai ai putere?

[4] Vezi Tudor Vianu, *Imaginea Greciei antice în „Memento mori" de Eminescu*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, ed. a II-a, Edit. Acad., 1963, p. 583 şi urm.

Ce concluzie putem desprinde din aceste versuri? Una foarte importantă pentru înţelegerea modului eminescian de a concepe antichitatea clasică elenă : specificul lumii greceşti era „a naturii sfîntă limbă", cu alte cuvinte acea *naivitate genuină a epocii homerice*. „Viaţa acestei vieţii" reprezintă pentru poetul nostru comuniunea cu natura, legătura omului cu realităţile imediate, participarea lui directă, nemijlocită, la evenimentele cosmice. În concepţia lui Eminescu cei vechi priveau lumea *obiectiv* şi de aceea cu seninătate. Modernii o raportează, *subiectiv*, întotdeauna la ei înşişi. Aici e locul să amintim despre eseul lui Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795—1796), ale cărui idei au stîrnit un ecou prelung în epocă şi despre care—indiscutabil—că Eminescu a avut cunoştinţă. Schiller atribuie poeziei moderne un sentimentalism vag, detaşat de lucruri, o cunoaştere poetică mediată a realităţii, spre deosebire de arta celor vechi, care nu era decît glasul naturii, transfigurat desigur poetic, însă tot cu mijloacele dictate de natura-mamă. *Modernii sînt sentimentali, anticii erau naivi*, conchide Schiller. Eminescu stabileşte şi el o linie de demarcaţie între poezia nouă şi cea veche, călăuzit, probabil, de ideile poetului german. Iată ce scrie în *Icoană şi privaz* : „Natur-alăturată cu-acel desemn prea şters/Din lirica modernă — e mult, mult mai presus".

În concepţia lui Eminescu, faza de declin a „miracolului grec" începe în momentul părăsirii contactului direct, intuitiv cu lucrurile şi al refugiului în sfera laborioasă, dar sterilă a analizei. Şi în *Die Götter Griechenlands* există o idee asemănătoare : zeii au luat înapoi tot ce era frumos şi înălţător, toate acordurile armonioase şi culorile vii ale vieţii ; nouă ne-a rămas doar natura dezdumnezeită (*die entgötterte Natur*) şi cuvîntul lipsit de viaţă *(das entseelte Wort)*. „Ochiul Greciei antice" s-a stins şi„ braţul sculptorului grec" s-a uscat, o dată cu raţionalizarea experienţei umane în artă şi în viaţa socială. „Viaţia, sufletul, raţiunea/ — Scînteia care o numim divină — /Ne fac a ne înşăla asupra firii/Şi-a n-o-nţelege....." notează poetul în *Demonism*. Ştim că secolele al VI-lea şi al V-lea î.e.n. marchează, în istoria culturii greceşti, cotitura spre raţionalism, operată cu deosebire de sofişti şi de Socrate. Cicero spune despre Socrate că „a coborît filozofia din cer pe pămînt". Peste secole, Fr. Nietzsche, în *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, îl face răspunzător pe Socrate de decăderea spiritului genuim elenic, pe motiv că a închis în formule raţionale întreaga lume ce clocotea în jur. Plenitudinea vieţii şi artei au realizat-o grecii în epoca cînd acizii intelectualismului, care „au desfrunzit a visurilor vară", nu o atinseseră încă.

Abandonarea punctului de vedere natural, spontan şi intuitiv-artistic, care îi mijlocea şi-i facilita omului contopirea cu universul — iată, după noi, semnificaţia azvîrlirii lirei în mare de către Orfeu ! Înfloritoarea civilizaţiei elenă a trebuit să piară, în interpretarea dată de Eminescu, atunci cînd „vocea lucrurilor" — izvorul de inspiraţie al capodoperelor grecilor din perioada de aur a dezvoltării lor istorico-sociale şi artistice — a fost înlocuită cu aşa-zisa voce lăuntrică (*daimónion* al lui Socrate) expresie a unei conştiinţe trădătoare a realităţilor vieţii.

Dar, există o supremă consolare : „Was unsterblich im Gesang soll leben,/Muss im Leben untergehen" proclamă Schiller în finalul *Zeilor Greciei*. Regretul după acea „Lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii", cînd însăşi natura grăia în operele fiilor ei, se face simţit şi la Eminescu.

Idealul lui estetic l-a constituit, întotdeauna, *armonia, comuniunea* între creaţia umană şi cosmos, realizate, pentru prima oară, de vechii greci.

Dar episodul *Grecia* din *Memento mori* conţine şi o evocare a culturii elene, prezentată în aspectele ei întunecate :

Dar în camera îngustă lîngă lampa cea cu oliu
Pəlid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu :
În zădar el grămădeşte lumea într-un singur semn ;
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede,
Adîncit vorbeşte noaptea cu-a lui umbră din părete —
Umbra-şi rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.

Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară.
Dalta-i tremură...înmoaie cu gîndirea-i temerară
Piatra rece. Neted iese de sub mînă-i un întreg,
Ce la lume îşi arată palida-i eterna-i fire,
Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire —
O durere-ncremenită printre secolii ce trec.

Avînd ca punct de plecare aceste două strofe, Tudor Vianu, în studiul menţionat, ajunge la următoarea concluzie : „Lumea greacă, îndată ce se desface din comunitatea ei cu natura idilică, răsfrîntă în vechile mituri, este, pentru poetul nostru, o lume a durerii. Fondul creaţiilor greceşti în filozofie şi artă ar fi pesimist-melancolic"[5]. Continuîndu-şi ideea, eminentul istoric literar ne propune imaginea unui Eminescu care a receptat cultura vechilor greci în spiritul lui Nietzsche şi Burckhardt, bineînţeles „avant la lettre".

Friedrich Nietzsche, în *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* (1872), şi Iacob Burckhardt, în a sa monumentală *Griechische Kulturgeschichte* (publicată postum, între 1898-1902), au răsturnat, pur şi simplu, concepţia generală existentă pînă în acel moment asupra fenomenului grec. Atacurile lor au fost îndreptate cu precădere împotriva mitului seninătăţii greceşti („griechische Heiterkeit") fixat de neoumanismul german (Lessing, Winckelmann, Schiller, Goethe) şi acceptat ca atare şi de istorici de seamă ai civilizaţiei elene. Neoumanismul deducea seninătatea artei greceşti, de o „nobilă simplitate şi o măreţie calmă" („edle Einfalt und stille Grösse"), cum o sintetizează într-o formulă celebră Winckelmann, din însăşi *seninătatea elenului*. Pentru Winckelmann şi pentru toţi cei ce i-au urmat numai un om perfect, de o frumuseţe fizică şi o integritate morală desăvîrşită, stăpîn pe sine chiar cînd îl bîntuiau pasiunile, neafectat de nici un fel de primejdii, într-un cuvînt, numai un om absolut fericit putea să creeze acele valori spirituale unice. Nietzsche şi Burckhardt au demonstrat contrariul. Ei au văzut în umanitatea elenă o lume supusă celor mai crude suferinţe, nefericită pînă la isterie, permanent tristă, obligată să recunoască atotputernicia destinului şi a zeilor, dominată de setea de moarte, în care intuia un mijloc de eliberare de chinurile trăirii. De la o iminentă sinucidere colectivă, această umanitate a fost salvată numai prin puterea artei. Seninătatea şi optimismul artei greceşti se explică prin tragismul vieţii, ca o compensare a acestuia [6].

[5] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 584.

[6] Vezi şi C. Balmuş, *Fost-au grecii senini?*, Bucureşti, 1938, p. 5 ; cf. şi p. 7 şi urm.

Între neoumanişti pe de o parte şi teoriile lui Nietzsche şi Burckhardt pe de alta există deci un punct comun : arta greacă este senină şi optimistă. Deosebirile constau în aceea că, în timp ce primii înţeleg această artă ca un reflex al unei umanităţi fericite, Nietzsche şi Burckhardt văd în ea dovada de netăgăduit a înclinaţiei grecului spre pesimism.

Reîntorcîndu-ne la cele două strofe din *Memento mori* şi la interpretarea propusă de Tudor Vianu, constatăm că într-adevăr Eminescu stabileşte între creator şi operă un raport analog cu cel dintre realitate şi lumea ideală. Concluzia lui Tudor Vianu, restrînsă la acest episod, e întemeiată : marile cuceriri ale vechilor greci, fie în gîndire, fie în artele plastice, sînt, în concepţia lui Eminescu, rezultatele unei vieţi tragice, bîntuită de sfîşieri şi de mari îndoieli ; adăugînd simbolul lui Orfeu, al cărui cîntec susţine lumile şi fără de care acestea s-ar prăbuşi în haos, putem conchide că *Memento mori* închide, aici, o înţelegere a culturii elene apropiată de cea nietzschean-burckhardtiană.

Recapitulînd elementele din care se constituie imaginea Greciei antice în marele poem eminescian, sîntem puşi în faţa unei contradicţii izbitoare : în timp ce prima parte a evocării este tratată în cel mai autentic spirit neoumanist, sub vădita înrîurire a lui Schiller, cea de-a doua se situează la polul opus, fiind, într-un fel, o negare a celeilalte. Sub raport artistic, această neconcordanţă nu impresionează cîtuşi de puţin neplăcut la lectură ; am spune, dimpotrivă, că e de un efect artistic, demn de pana lui Eminescu. Tonurile sumbre, urmînd celor luminoase, conferă întregului un autentic dramatism şi un plus de nuanţe, care îi subliniază semnificaţiile. Dacă tabloul vechii Grecii ar fi apărut pictat într-o singură culoare, mai mult ca sigur că efectul artistic ar fi fost, în multe privinţe, estompat. Intuiţia poetică l-a determinat pe Eminescu să sacrifice, în favoarea unei mai intense participări afective, linearitatea viziunii. De altfel, nu putem trece cu vederea că în întregul poem *Memento mori*, conceput ca o suită de reflecţii poetice pe marginea istoriei universale, ideile se mişcă în limitele unei scheme date, ai cărei poli sînt mărirea şi decăderea unei civilizaţii pe scena istoriei. Orice decădere, nu mai vorbim de prăbuşiri, închide în ea o anumită doză de tragism şi oferă sensibilităţii poetice un teren fecund de consideraţii melancolice, chiar pesimiste, asupra condiţiei umane. Lira oricărui poet vibrează dureros la priveliştea destrămării unei lumi şi „lacrimile lucrurilor", cum atît de pătrunzător se exprimă Vergiliu în *Eneida* („Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt") umplu de melancolie pe poeţi, interpreţii cei mai sensibili ai destinelor umanităţii.

Amintita lipsă de unitate în planul viziunii ne-a condus dincolo de graniţele poemului, în infinitul operei eminesciene, şi *într-un text tot din 1872* (perioada cînd am putea presupune că se încheagă la Eminescu viziunea sa asupra fenomenului grec), în poezia *Odin şi Poetul*, am întîlnit următoarea profesie de credinţă :

Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrîne,
În arderea şi-amestecul hidos
Al gîndurilor unui neferice
E frumuseţea. Nu — în seninul,

În liniştea adîncă sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumuseţe ...

Din aceste stihuri, trebuie să recunoaştem, respiră cel mai autentic spirit clasic. Condiţia reală a omului şi a artistului este echilibrul; poezia şi în general creaţia artistică trebuie să-şi afle izvorul în fondul senin, „în liniştea adîncă sufletească" a celui care le dă viaţă. Aceasta era o idee scumpă mentalităţii antice. O întîlnim bunăoară la Ovidiu, al cărui celebru vers din *Tristele* scrise în mijlocul amărăciunilor exilului: „Carmina proveniunt animo deducta sereno" n-ar fi exclus să fi contribuit la conturarea confesiunii, a crezului poetic din *Odin şi Poetul*. Pentru autorii antici, în materie de creaţie, în orice plan, principiile călăuzitoare erau acestea: arta trebuie să slujească şi să răspundă nevoilor colectivităţii; creaţia artistică este un dat obiectiv izvorît dintr-un complex spiritual sănătos, din stări de conştiinţă limpezi, care se cer redate cu tot atîta limpezime. După cum rezultă cu pregnanţă din versurile citate mai sus, precum şi din multe altele, pe care le vom releva la momentul potrivit, Eminescu aderă la aceste principii ale anticilor[7], călăuzit, pe de o parte, de propriul său ideal poetic, în care *aspiraţia spre armonie* se dovedeşte a fi o permanenţă, pe de alta, poate şi de „seninul" şi mult iubitul de el Horaţiu. Seninătatea statornică a liricului latin, cu rădăcinile adînc înfipte în echilibrul său interior, nu a rămas fără urme în concepţia despre artă şi viaţă a lui Eminescu. Antichitatea, în totalitatea ei, dar cu referire specială la cea elenă, este, după propria apreciere a poetului, „pururea tînăra şi senina anticitate". Epitetul „senin", aplicat antichităţii, ne întîmpină adeseori la Eminescu. Dincolo de cele două strofe din *Memento mori*, care evocă în spirit nietzschean-burckhardtian cultura elenă, poetul manifestă afinităţi profunde, indiscutabile, cu partizanii viziunii senine, echilibrate, a lumii greceşti.

II. Eminescu şi spiritul apolinic

Neoumanismul german a plămădit imaginea seninătăţii greceşti avînd ca punct de plecare unele din capodoperele artei plastice antice, în primul rînd statuia lui *Apolo* aflată la Belvedere şi grupul statuar *Laocoon*. Pentru cîteva generaţii, aceste opere unice au însemnat un ideal de desăvîrşită armonie a tuturor calităţilor fizice şi spirituale ale fiinţei umane. Omului grec, imortalizat în aceste sculpturi, i se atribuie acea „măreţie calmă" care îl făcea apt, chiar în faţa nenorocirii, să-şi privească existenţa cu seninătate. „După cum adîncul mării rămîne liniştit chiar cînd suprafaţa ei se frămîntă cu furie, tot astfel figurile grecilor exprimă pînă şi-n adîncul pasiunilor un suflet mare, stăpîn pe sine" — conchidea Winckelmann, referindu-se la *Laocoon*. Cît despre Apolo, multiplele sale întruchipări artistice, literare sau plastice, toate avînd aceleaşi caracteristici, au permis neoumaniştilor să-l considere ca zeu favorit al grecilor, el rezumînd, şi ca reprezentare mitică, spiritul elen. Nu este de mirare deci că doctrina artei greceşti s-a constituit la moderni pornind de la interpre-

[7] „Legăturile sale (ale lui Eminescu) cu clasicismul antic sînt profunde, ele se traduc în anumite forme ale spiritului pe care le descifrăm în poeziile sale" (D. Popovici, *op. cit.*, p. 183).

tarea imaginii lui Apolo. Totalitatea fenomenelor vieţii şi artei elene era străbătută, pentru Winckelmann şi neoumanişti, de *spiritul apolinic*.

Fixarea ca atare a noţiunii de *apolinic*, în opoziţie cu cea de *dionisiac*, ca dominante ale conştiinţei greceşti, oglindită în creaţiile sale, a fost operată însă mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de către Nietzsche — şi de atunci reprezintă un bun cîştigat în teoria culturii, aplicată produselor geniului grec. După gînditorul german, în sfera apolinicului intră *luminozitatea vieţii, echilibrul şi armonia, seninătatea şi calmul lăuntric*, cu toate consecinţele lor etice şi estetice ; în conceptul de dionisiac el include *fenomenele frenetice*, ale elanului vital, marcate prin zbucium sufletesc şi dezechilibru, prin dezacordarea personalităţii umane ca urmare a tumultului sentimentelor dezlănţuite.

Imaginea lui Apolo şi spiritul apolinic l-au urmărit pe Eminescu în întreaga sa evoluţie artistică. Prima atestare a lui Apolo în opera eminesciană, cu o semnificaţie totuşi curentă, aceea de patron al poeziei, ne întîmpină în oda *La Heliade* (1867). În *Amicului F.I.* (1869) invocarea lui Apolo se face în numele unui ideal ; zeul devine pentru tînărul Eminescu un crez, diriguitorul gîndurilor şi avînturilor sale poetice. *Cezara* marchează momentul receptării lui Apolo ca reprezentare plastică : „În vremea aceea Ieronim stetea pe piedestal drept, nemişcat, mîndru ca un antic Apoll". Şi mai departe : „De ce vrei tu să mă cobor de pe piedestal şi să mă amestec cu mulţimea ? Eu mă uit în sus, asemenea statuiei lui Apoll .....". De bună seamă, Eminescu se referă, aici, la statuia lui Apolo din Belvedere, una din cele mai perfecte sculpturi antice, care-l înfăţişează pe zeu într-o atitudine plină de maiestate, de o seninătate absolută. În sfîrşit, într-una din variantele *Odei în metru antic* (1883), zeul poeziei este încununat cu laurul „pururea verde" al ataraxiei :

„Am aşteptat ram să se-ncingă mîndru/Ram glorios, sfînt, cum îl poart'Apollo/Umbră pe veci dînd nepăsări-mi laurul/Pururea verde".

În epoca deplinei maturităţi, Apolo devine, pentru poetul nostru, unul din cele mai încărcate de înţelesuri simboluri. Dezgustat profund de realităţile, îndeosebi sociale, ale veacului său, de „bizantinismul" contemporanilor, purtători ai unei „culturi din gazete", de „noroiul greu al prozei" cu care erau mînjite cele mai sfinte idealuri, Eminescu este adînc convins că toată această dureroasă pentru el stare de lucruri nu merită a fi consemnată în opere de artă. „Au cu lira visătoare ori cu sunete de flaut/Poţi să-ntîmpini patrioţii ce-au venit de-atunci încolo ? / Înaintea acestora tu ascunde-te, Apollo !" — exclamă în *Scrisoarea III* poetul, cu o sfîntă indignare la gîndul că cineva ar putea să-şi înstrune lira şi să celebreze o umanitate decăzută. În contrast cu grandoarea şi puritatea idealurilor celor vechi, demne de a fi imortalizate în cîntec, contemporaneitatea, „Quintezenţă de mizerii de la creştet pînă-n talpă", este exclusă din sfera artei. *Apolo reprezintă, în ochii mîhnitului Eminescu, marea poezie, aceea izvorîtă din sentimente curate şi înălţătoare, din adevăr şi virtute.*

Argumentul apolinic se desfăşoară şi este susţinut, în creaţia lui Eminescu, sub multiplele sale faţete.

Atît în aprecierea lumii antice şi a valorilor ei culturale, cît şi în înţelegerea fenomenului artistic în general, indiferent de etapa istorică, Eminescu se lasă călăuzit de *imperativul seninătăţii*. „Seninătatea abstractă, iacă

nota lui caracteristică, în melancolie ca şi în veselie"[8] — observa Titu Maiorescu, poate cel mai autorizat dintre contemporanii poetului în a-i defini temperamentul artistic. În articolul *Învăţământul clasic*, seninătatea antichităţii este relevată în mod expres : „Precum gimnastica dezvoltă toate puterile musculare şi dă corpului o atitudine de putere şi tinereţe, tot astfel *pururea tînăra şi senina anticitate* (s.n.) dă o atitudine analoagă spiritului şi caracterului omenesc". Poetul însuşi, după cea mai autentică concepţie clasică, în care adevărul e întotdeauna senin şi seninătatea adevărată, nu-şi dorea decît o singură virtute : „Să n-ascult decît glasu-adevărului senin" (*Povestea magului călător în stele*) dorinţă cu totul firească, din moment ce pentru el *senin* este sinonim cu *etern* : „Fii statornici ca seninul/Între cele trecătoare"[9].

Climatul apolinic se constituie, la Eminescu, prin cufundarea în apa vie a creaţiei artistice, a poeziei, principalul factor de echilibru sufletesc. Poetul — ne încredinţează Titu Maiorescu — „îşi căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei"[10]. Trăirea poetică, ca formă superioară de existenţă, anihilează, în mare măsură, prozaismul cotidianului. Atributul primordial al artei — după Eminescu, care-i urmează aici pe antici — este, cum am subliniat, seninătatea, echilibrul ; pentru ca artistul să creeze opere nemuritoare, el ar trebui să aibă, la rîndului, un fond senin, naiv în sens schillerian, spre a recepta nealterat frumosul oferit de natura-mamă. Cu toate frămîntările dureroase ale omului, fruntea artistului trebuie să rămînă „etern senină" : „Mult timp în urmă, el, deşi cu inima sfîşiată, deşi cu sufletul turbure, însă *cu fruntea sa de artist etern senină* (s.n.), nu te lăsa să întrevezi nimica" (*Geniu pustiu*). Geniul eminescian, sensibil ca o harfă eoliană la marile dureri ale lumii, se refugiază în artă şi realizează, cel puţin principial, condiţiile serenităţii, mai bine zis ale împăcării cu sine însuşi, prin contemplarea spectacolului vieţii şi naturii. Aici este cazul să amintim de îndemnul repetat al lui Schopenhauer, pe care îl va fi ascultat şi Eminescu, ca geniul pătruns de nimicnicia lucrurilor omeneşti şi de durerea ineluctabilă a umanităţii să se refugieze în lumea lui de cugetări senine. Neţărmurita admiraţie a poetului pentru lumea şi arta clasică îşi au izvorul în înţelegerea lor ca prototip al seninătăţii absolute, al tinereţii veşnice. „Nici un elen nu este bătrîn ... voi sînteţi toţi tineri"[11] — aşa li se adresau barbarii vechilor greci. Aceasta era şi credinţa lui Eminescu.

Un rol important în conturarea problematicii apolinice la Eminescu l-a jucat, fără îndoială, „seninul" Horaţiu[12]. Idealul apolinic la care năzuia poetul nostru se confirmă în bună parte şi prin *stoicismul* lui, evident în opere dintre cele mai importante (*Oda în metru antic*, *Glossa* etc.). Stoicismul la Eminescu este, în liniile lui generale, de tip horaţian. Sentimentul dominant care se degajă din versurile *Glossei* — expresie concentrată a atitudinii stoice a poetului faţă de viaţă şi societate — este *patosul distanţei*. Personalitatea lui Eminescu îşi făureşte o platoşă de care se sparg

---

[8] Titu Maiorescu, *Critice*, E.P.L., 1966, p. 464.
[9] Citat după L. Gáldi, *op. cit.*, p. 364.
[10] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 465.
[11] Platon, *Timaios*, 22 B.
[12] În problema raporturilor lui Eminescu cu Horaţiu vezi şi N. Sulică, *Clasicismul greco-roman şi literatura noastră (în special Eminescu)*, Tg. Mureş, 1930, p. 40.

valurile oricărei vanităţi omeneşti. De pe înălţimile geniului său atoateînţelegător, el proclamă, ca şi Horaţiu (*Carm*, I, 1, 29—33; III, 1,1), distanţarea de evenimente, ataraxia stoică : „*Tu rămîi la toate rece*". „Nepăsarea tristă" din *Oda în metru antic* se înscrie pe aceeaşi linie a horaţianismului stoic, fiind, în fapt, un echivalent al celebrei maxime *Nil admirari*.

Apolonicul este marcat, la Eminescu, şi prin *predilecţia lui pentru plastic*. Am văzut mai sus că poetul a reţinut — şi a înnobilat-o prin simbol — reprezentarea plastică a lui Apolo — *Apolo* din Belvedere. Numele mari ale artei statuare antice (Phidias, Praxiteles) îi erau familiare, ca şi cele ale picturii Renaşterii. Cunoscuta imagine „Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie" (*Venere şi Madonă*) ne duce cu gîndul la vreuna din celebrele sculpturi antice, poate *Venus din Millo*, dar nu excludem nici posibilitatea referirii la acele statui greceşti care o reprezintă pe Aphrodita născîndu-se din spuma mării, deoarece imaginea lui *Venus Anadyomene* apare de mai multe ori la Eminescu, în *Scrisoarea V* de pildă, sau în poemul *Ca şi Stoa ce pretinde* ... . Diana din poezia cu acelaşi nume ar putea fi şi transfigurarea poetică a *Dianei cu ciuta* de la Luvru, mai ales că poetul nu uită să precizeze : „Un arc de aur pe-al ei umăr". În *Cezara* ne întîmpină şi o aluzie la *Antinous* din Belvedere, statuie antică din marmură de Paros. Adăugînd nenumăratele descrieri ale templului grec, conceput ca o minune a lumii şi plasat nu numai în Grecia, ci şi aiurea, în Dacia sau în pustiurile Arabiei, putem conchide, fără îndoială, că *idealul frumuseţii statuare şi arhitecturale este, în viziunea lui Eminescu, acela al clasicismului elen*.

Înclinaţia poetului nostru pentru plastic se face simţită la tot pasul. Imaginea sculptorului este un motiv dominant al operei lui ; în *Memento mori* ca şi în *Geniu pustiu*, în *O,-nţelepciune, ai aripi de ceară!*, în *Scrisoarea V* ca şi în *Cezara* (unul dintre textele cele mai reprezentative pentru înţelegerea plasticului la Eminescu) cioplitorul în marmură „înmoaie cu gîndirea-i temerară/Piatra rece", încercînd a prinde în forme fremătînd de viaţă „inocenţa primitivă". În aceeaşi predilecţie pentru plastic, în interesul purtat de poet arhitecturii şi sculpturii, se încadrează şi *laitmotivul marmurei*. Marmoreanul are, la Eminescu, semnificaţii dintre cele mai diverse[13]. Ceea ce ne interesează în mod deosebit este asocierea „marmurei" cu noţiunile de *alb*, *senin*, *clar*, *curat*, *perfect*, *strălucitor*, *armonios*, *etern* etc. Că marmoreanul închide — pe lîngă atribute cum ar fi insensibilitatea, răceala, nepăsarea, imobilitatea, duritatea — şi aceste calităţi, de esenţă apolinică, ale frumosului, ne-o dovedeşte întreaga operă eminesciană : capul bărbatului este „alb ca marmura", braţele femeii sînt „de marmur", ea însăşi ivindu-se „ca marmura de clară", sculptorul orb pipăie „marmura clară" în timp ce „sub daltă cade marmura curată", în sfîrşit statuia, cu care este comparată iubita, reprezintă „marmura eternă".

Viziunea marmoreană a Eladei, care stă la baza inspiraţiei multor mari poeţi, printre care, de pildă, la Carducci, o întîlnim deci şi la Eminescu. Nici un alt mare liric al lumii „n-a trăit însă, într-o egală măsură cu Eminescu, obsesia marmorii ca ideal al desăvîrşirii artistice, simbol al unei arte întemeiate pe echilibru şi armonie"[14].

[13] Vezi G.I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, 1965, 174—187.
[14] G.I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 187.

Apolo, zeul predilect, din Panteonul grecilor, al lui Eminescu, încă de la Homer era socotit zeul oracolelor ; antichitatea posterioară lui Homer a făcut din el, prin extensiune, patronul şi inspiratorul poeţilor, aceştia fiind consideraţi tot un fel de oracole, nişte preoţi ai zeului, cu misiunea de a comunica muritorilor revelaţiile lor divine. Căutînd să elucideze „misterul" creaţiei artistice, gînditorii antici şi-au pus de nenumărate ori problema raportului dintre genialitatea creatoare (*ingenium*) şi meşteşugul artistic (*ars*). Democrit din Abdera, întemeietorul teoriei atomistice, neagă, aşa cum ne transmite Horaţiu (*Ars poetica*, v. 295 ş.u.) rolul tehnicii (*téhnē*), atribuind o însemnătate hotărîtoare geniului, înţeles ca inspiraţie divină. Platon se raliază punctului de vedere al lui Democrit şi în dialogurile sale *Phaidros* şi mai ales *Ion* susţine că poeţii creează stăpîniţi de *mania* (furor), inspiraţi fiind de o *theía moíra*, de un suflu divin. Conceperea creaţiei artistice ca un act de pură spontaneitate al unor posedaţi trebuie pusă în legătură, de bună seamă, cu calitatea de presupuşi prooroci a poeţilor, de ucenici ai lui Apolo, zeul oracolelor.

Eminescu, cunoscut pentru conştiinciozitatea exemplară şi truda necurmată asupra versului, cu scopul de a-l cizela şi de a-i da forma de o perfecţiune clasică pe care o cunoaştem, nu putea totuşi socoti poezia ca un simplu meşteşug, din unghiul unui *tehnítēs*, dar nici ca aspiraţie divină în sens mistic, aşa cum marii gînditori citaţi mai sus lăsau să se înţeleagă. Pătruns, ca toţi poeţii autentici, de răspunderea lui divină şi artistică, de sentimentul grandorii şi gravităţii poeziei, el o concepe ca un oficiu, dar nu divin, ci ca un oficiu public, în slujba neamului său şi a umanităţii. Considerîndu-se (în sens laic, de bună seamă) poet-preot — *poeta vates* — Eminescu crede în sfinţenia poeziei, în regalitatea şi elevaţia ei, ca cea mai înaltă formă de exprimare a adevărului : „Simţii atunci puternic cum lumea toată-n mine/Se mişcă, cum se-ndoaie a mării ape-ntregi/Şi-n fruntea mea, oglindă a lunilor senine,/Aveam gîndiri de preot şi-aveam puteri de regi" (*Cum universu-n stele* . . .). Cînd el scrie în *Geniu pustiu* : „Poeţii, filozofii unei naţiuni, presupun în cîntec şi cuget înălţimile cerului şi le comunică naţiunilor respective" nu trebuie să înţelegem că aceştia au menirea de a traduce în limba muritorilor voinţa divină, că — aşa cum spune Platon — — „zeul însuşi e cel care ne grăieşte nouă printr-înşii'. „Cvasi-inexistenţa misticismului în cugetarea românească dovedeşte — cum judicios remarcă un cunoscător avizat — caracterul apolinic şi raţionalist al mentalităţii româneşti[15]". Eminescu postulează — ca scop al artei şi ca raţiune de a fi a ei — principiul, şi el de factură clasică, ca poetul să fie *educator al cetăţii, ecou al aspiraţiilor ei.* „Poezia socială a lui Eminescu este o poezie a cetăţii, în sensul antic al termenului . . ."[16]. Pentru cei vechi poeţii şi filozofii erau şi legislatori ai *polisului*, ei fixau şi transmiteau concetăţenilor normele care asigurau fiinţarea societăţii. Este suficient să ne aducem aminte de miticul Amphion, care cu lira lui înălţa zidurile Thebei şi pe care thebanii îl socoteau întemeietor al cetăţii, promulgator al legilor şi fondator al aşezămintelor lor. Menirea de *poeta vates* în acest sens o înţelegea Eminescu. De altfel, cîteva pagini mai departe, tot în *Geniu pustiu*, poetul este mai explicit : „Mi-ar fi plăcut mult să trăiesc în trecut (. . .)

---

[15] Athanase Joja, *Profilul spiritual al poporului român*, „Steaua", XVI (1965), nr. 9. p. 9

[16] D. Popovici, *op. cit.*, p. 231.

iară eu în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înţelepciunei, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspiraţiune — preot durerilor şi bucuriilor — bardul lor".

În concepţia lui Eminescu despre rolul poetului în societate, acesta are deci menirea de a fi *poeta vates* — „oglindă a lumilor senine" şi „ecou sonor", cum spune undeva Victor Hugo, al aspiraţiilor poporului său, al luminii ce va să fie :„ ...Şi palizii poeţi/Profeţi-s plini de vise ai albei dimineţi" (*Mureşanu, Tablou dramatic*, variantă) [17].

★

Referirile la textele eminesciene şi interpretarea lor în cadrul mai larg al viziunii poetului asupra lumii greceşti ne îndreptăţesc — credem — să considerăm că între multe idei diriguitoare ale marelui poet şi *spiritul apolinic*, ca formulă ce sintetizează datele conştiinţei elene, există afinităţi organice, de structură. Izvoarele oricărei creaţii artistice majore sînt, în lumina exemplelor produse de noi, *seninătatea, măsura şi echilibrul*, tot atîtea componente ale apolinicului. Predilecţia poetului pentru *plastic*, sentimentul lui de *poeta vates*, setea de *perfecţiune în expresie*, armonia inegalabilă a versului, rezultînd din concordanţa dintre formă şi fond, se încadrează de asemenea complexului apolinic. Receptarea antichităţii elene se conturează, la Eminescu, în spiritul neoumanismului german, partizan al „seninătăţii greceşti".

[17] Mihai Eminescu, *Opere alese*, vol. II, ediţia îngrijită de Perpessicius, E. p. L., Bucureşti 1964, anexa I, p. 501.

D. BOLINTINEANU LA „POPOLUL SUVERAN"

TEODOR VÎRGOLICI

Pornind de la constatarea că activitatea lui Dimitrie Bolintineanu la „Popolul suveran" reprezintă cel mai important aspect al participării sale la revoluția de la 1848 din Muntenia, am întreprins o investigație documentară în mai multe direcții, cu preocuparea de a acumula date care să lămurească această perioadă din biografia scriitorului și implicațiile ei de epocă.

1. Prima întrebare pe care mi-am pus-o este aceea dacă apariția „Popolului suveran", la 1848, a fost dinainte stabilită sau este o expresie spontană a revoluției din Muntenia? Materialul documentar cercetat duce la concluzia că „Popolul suveran" și nici o altă gazetă nu a fost plănuită înainte de începerea revoluției. Acest fapt este atestat de două principale documente :

a) Notele dictate de Nicolae Bălcescu lui Ion Ghica, în 1852, rămase necunoscute pînă nu de mult, publicate de Gh. Georgescu-Buzău în articolul *Activitatea lui N. Bălcescu pentru pregătirea dezlănțuirii revoluției din 1848*, apărut în revista „Studii", an IX, nr. 1, 1956, p. 46.

b) Notele lui Ion Ghica în legătură cu pregătirea și începutul revoluției muntene din 1848, publicate prima dată de D. Păcurariu în volumul *Documente literare inedite Ion Ghica*, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 38.

Notele dictate de Nicolae Bălcescu lui Ion Ghica se referă la ședința tinerilor români din Paris, convocată de N. Bălcescu din inițiativa și la locuința sa, din Rue de l'Université 94, în seara zilei de 20 martie 1848, cînd s-a hotărît începerea mișcării revoluționare din Principatele Române, s-a alcătuit un program al revoluției și s-a decis ca toți cei prezenți în capitala Franței să se întoarcă îndată în țară, pentru aplicarea planului de acțiune stabilit. În aceste note nu întîlnim însă nici o mențiune despre editarea unei publicații care să exprime cauza revoluției. Ceea ce reține cu deosebire atenția în aceste note este precizarea că Dimitrie Bolintineanu s-a numărat printre „moldo-românii" participanți la ședință, care au plecat la scurt timp spre patrie.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 1, P. 57—68, BUCUREȘTI, 1969

Notele lui Ion Ghica, apărute în volumul de *Documente literare inedite*, se referă la aceeași ședință care a avut loc la Paris, în seara zilei de 20 martie 1848, menționîndu-l din nou pe D. Bolintineanu, dar nici ele nu cuprind nici o relație despre o viitoare publicație a mișcării revoluționare.

2. Pentru a sublinia rolul gazetei „Popolul suveran" la 1848 e necesară o trecere în revistă a publicațiilor românești din această perioadă. Dacă în Moldova, în timpul mișcării revoluționare presa nu suferise nici o modificare și nici o radicalizare, în schimb, în Muntenia, se produce un reviriment sensibil. La 12 iunie 1848 apare „Pruncul român", editat de C.A.Rosetti și A.Winterhalder ; la 8 iulie C. Vîișoreanu scoate „Constituționalul", care durează pînă la 6 august, cînd se contopește cu o altă proiectată publicație, „Propaganda", dînd naștere ziarului „România", dirijat de George Baronzi. Locul principal, în ceea ce privește orientarea, sobrietatea și consecvența revoluționară, îl ocupă însă „Popolul suveran", apărut la numai o săptămînă după „Pruncul român", adică la 19 iunie 1848.

3. Mai înainte de a prezenta activitatea lui D.Bolintineanu la „Popolul suveran" consider necesar să dau o serie de amănunte tehnice asupra gazetei. În „manșeta" primului număr se preciza că „iese de două ori pe săptămînă : luni și vineri". Această periodicitate și-o menține pînă la numărul 7, din 14 iulie 1848, cînd își schimbă apariția de trei ori pe săptămînă : luni, miercuri și vineri. De la numărul 15, din 2 august 1848, își reia periodicitatea inițială, luni și vineri, pînă la numărul 26, din 11 septembrie 1848, cînd își încheie existența, o dată cu înfrîngerea revoluției.

Printr-o tradiție de mult perpetuată, această publicație este menționată sub denumirea de „Popolul suveran", însă nu s-ar greși cu nimic dacă ar fi amintită cu titlul „Poporul suveran", pentru că a purtat ambele denumiri. Primele două numere au apărut cu acest titlu. De la nr. 3 și pînă la nr. 7 și-l schimbă în „Popolul suveran", după o expresie lingvistică proprie epocii, poate și ca argument al latinității limbii și poporului român. De la nr. 8 și pînă la nr. 14 se intitulează iarăși „Poporul suveran", ca începînd cu nr. 15 să poarte, pînă la sfîrșit, denumirea „Popolul suveran".

Permanent a purtat subtitlul „Gazetă politică și literară".

Pe frontispiciu nu avea înscrisă deviza „Dreptate — Frăție", comună tuturor taberelor și tendințelor de la 1848, ci împrumuta lozinca revoluției franceze, „Libertate, Egalitate, Fraternitate", exprimînd astfel o poziție mai radicală. De la nr. 15, din 2 august 1848, cînd apare și într-un format mai mare, înlocuiește această lozincă cu expresia latină „Vox populi, vox dei", dînd-o și în traducere românească, „Glasul poporului, glasul lui Dumnezeu".

„Popolul suveran" se tipărea în tipografia lui Iosif Copainig, instalată în casele lui Scarlat Petrovici.

4. În obiectivul investigațiilor documentare întreprinse pînă acum a intrat și problema identificării fondatorilor gazetei. În primele două numere, într-o casetă de pe ultima pagină, se specifica : „Fondatori T. Piscupescu, Ștefan și At. Bolintineanu, C. Mănciulescu". Cine erau aceștia ? Un personaj cu numele de Piscupescu, dar fără nici un prenume, însă apropiat lui D. Bolintineanu la 1848, apare în notele lui Ion Ghica,

în paragraful în care acesta descrie succint trimiterea delegației la palatul lui Bibescu : „Cînd a ajuns Bolintineanu, după chemarea Piscupescului, a văzut droşci cu steaguri mergînd la palat să citească proclamaţiile" (*Documente literare inedite Ion Ghica*, ediţia citată, p. 39). Un Sache Piscupescu întîlnim ca secretar al Casei Mitropoliei Ungro-Vlahiei, semnînd o adresă către guvernul provizoriu, la 17 iunie 1848, prin care cerea eliberarea a 7 000 de galbeni din bugetul Mitropoliei (cf. *Anul 1848 în Principatele Române*, Bucureşti, Carol Göbl, 1902, vol. I, p. 637). Prenumele de Sache poate fi şi un diminutiv de la Tănase, Tase sau Tudor, adică de la prenumele celui ce semna T. Piscupescu, ca fondator al „Popolului suveran". Un alt personaj, însă cu numele de Jane Piscupescu, apare alături de Ştefan Bolintineanu, celălalt fondator al „Popolului suveran", amîndoi fiind numiţi epitropi ai averii lui Grigore Alexandrescu, printr-un decret din 7 iulie 1860 (cf. *Documente şi manuscrise literare*, alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea şi Elena Piru. Cu un cuvînt înainte de prof. univ. Alexandru Dima, Bucureşti, Editura Academiei, Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", 1967, p. 23).

Numele de Ştefan sau St. Bolintineanu îl întîlnim de mai multe ori. În 1848, un St. Bolintineanu deţine funcţia de sub-cîrmuitor la plasa Neajlov-Vlaşca (cf. *Anul 1848 în Principatele Române*, vol. II, p. 436). Un serdar Ştefan Bolintineanu apare, în iunie 1857, pe „Lista pentru d-nii proprietari cari s-au înscris pe listele administraţii", adică pe listele electorale (*Documente privind Unirea Principatelor*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p. 414). Un alt St. Bolintineanu e numit şeful biroului II, diviziunea I din Ministerul Instrucţiunii Publice, prin decretul nr. 806, din 8 iulie 1864, semnat de Alexandru Ioan Cuza, titularul ministerului fiind Dimitrie Bolintineanu („Monitorul, jurnal oficial al Principatelor Unite Romîne", nr. 155, 14/26 iulie 1864, p. 693). O rudă apropiată a poetului şi poate fondatorul „Popolului suveran" pare a fi cu mai multă certitudine acel St. Bolintineanu care, la 29 martie 1867, printr-o petiţie, solicită Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice achiziţionarea unui număr de volume din *Călătorii în Asia Mică* de Dimitrie Bolintineanu în vederea distribuirii lor ca premii şcolare (*Documente şi manuscrise literare*, p. 119). În materialul documentar consultat pînă acum, numele lui At. Bolintineanu nu apare niciodată. Se cunosc numai acte civile de la rudele apropiate colaterale Smaranda, Radu, Ispas, Polixenia, Clementina, Nicolae, Marta, George şi Elena Bolintineanu.

Numele celui de-al patrulea fondator al „Popolului suveran", C. Mănciulescu, nu apare în epocă decît prin persoana celui ce deţinea funcţia de secretar al judeţului Vlaşca, semnatar al unor adrese către Ministerul Trebilor din Lăuntru, cu începere din 4 august 1848 (*Anul 1848 în Principatele Române*, vol. III, p. 235, 283, 615, 667 etc.).

În baza documentelor, putem afirma că, pe lîngă aceşti patru fondatori, reali sau fictivi, apariţia „Popolului suveran" s-a datorat în bună măsură şi lui Nicolae Bălcescu, care a subvenţionat din punct de vedere financiar gazeta. Într-o scrisoare către A.C. Golescu, trimisă din Paris, la 4 martie 1850, declara : „J'ai aidé avec de l'argent la formation du Journal *Le peuple souverain*" (N. Bălcescu, *Opere*, vol. IV, *Corespondenţă*, ediţie critică de G. Zane, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, p. 282).

5. În mod frecvent, cînd se vorbeşte de „Popolul suveran" se asociază îndată numele lui Dimitrie Bolintineanu, adesea prezentat ca unicul diriguitor al publicaţiei. Cîteva precizări, în această direcţie, sînt iarăşi necesare, pentru a releva cu obiectivitate contribuţia poetului la apariţia „Popolului suveran".

Excesul de a atribui exclusiv lui D. Bolintineanu conducerea „Popolului suveran" a început chiar din epocă. I.G. Valentineanu, în *Biografia oamenilor mari scrisă de un om mic*, tipărită la Paris, în 1859, spunea : „Dar vocea patriei, îl făcu să părăsească Parisul, căci evenimentele politice din anul următor, îl chiemară la Bucureşti, unde se arăta unul din cei mai zeloşi apărători ai causei naţionale, şi redijă în timp de mai multe luni, *Popolul suveran*, gazetă republicană" (p. 37—38). Biograful nu precizează însă dacă „mai multe luni" înseamnă durata apariţiei gazetei sau perioada în care poetul a avut responsabilitatea ei. Compilîndu-l pe I.G. Valentineanu, în *Panteonul Român, portretele şi biografiele celebrităţilor române*, tipărit la Pesta, în 1869, Iosif Vulcan scria : „Dînsul nu putu sta mult temp în capitala civilisaţiunii moderne. Vocea patriei sale iubite lu-chiama acasă, şi el, cu anima ardinte, fu silit să părăsească Parisul. Evenimentele politice din memorabilul an 1848, lu-revocară la Bucureşti, unde se puse alături cu cei mai bravi aperători ai libertăţii şi causei naţiunale, şi în temp de mai multe luni scoase un ziuariu republican, intitulat *Poporul suveran*" (p. 99). Primul monograf al poetului, George Popescu, în *Dimitrie Bolintineanu, vieaţia şi operile sale* (Bucureşti, Noua tipografie a laboratorilor români, 1876, p. 6), copiază cuvînt cu cuvînt pe Iosif Vulcan. Cel dintîi care a adus cîteva precizări în această direcţie a fost Anghel Demetriescu, într-un informat studiu asupra lui Dimitrie Bolintineanu, apărut în „Revista literară" (Literatorul), an VI, nr. 9, 14 aprilie 1885 şi urm., şi reprodus apoi identic în „Analele literare", an I, nr. 2, 15 ianuarie 1886, p. 67 şi urm., în care scria : „Unit cu amicul copilăriei sale, A. Zane, şi cu P. Teulescu, el înfiinţă ziarul *Poporul suveran*, pe care Nicolae Bălcescu avea să-l ilustreze cu proza sa luminoasă, vie şi energică, iar Cezar Boliac avea să-l înavuţească cu acele articole înflăcărate, cari ne amintesc pe ziariştii marei Revoluţiuni franceze". Anghel Demetriescu foloseşte însă unilateral şi alambicat datele reale. O informaţie ceva mai precisă, dar şi ea unilaterală, dă P. Chiţiu în *Dimitrie Bolintineanu, conferinţă publică ţinută la 5 aprilie 1886*, la Craiova (Tipo-litografia naţională Ralian şi Ignat Samitca, 1886, p. 15—16), unde menţionează : „Reîntors, Bolintineanu fundează împreună cu Nicolae Bălcescu, Boliac, Gr. Alexandrescu, Teulescu şi Zane, foaia *Poporul suveran* pentru a putea răspîndi mai bine marile idei şi drepturile ţării". O eclipsare totală a datelor exacte revine în monografia lui George Pavelescu, *Dimitrie Bolintineanu şi opera sa* (Bucureşti, Carol Göbl, 1913, p. 8), dîndu-se relaţii telegrafice : „Se face revoluţia. Dimitrie Bolintineanu se află printre cele dintîi rînduri ale luptătorilor. Scoate ziarul *Poporu-suveran*, unde apără drepturile poporului. Ziarul trăieşte puţin — din iunie — timpul cînd apăru şi pînă în septemvrie — cînd dispărea". Nu numai unilaterală, ci de-a dreptul superficială este şi informaţia lui N. Petraşcu în monografia *Dimitrie Bolintineanu* (Bucureşti, Bucovina, 1932, p. 22), unde spune : „Cu gîndul de a deştepta poporul român asupra aces-

tei triste stări de lucruri, el înființă, împreună cu amicul său A. Zane, ziarul *Poporul suveran*, la care avea să scrie Bălcescu, Cezar Boliac și alte ilustrații (sic !) ale epocei".

Cele două monografii recente, datorate lui D. Păcurariu (*Dimitrie Bolintineanu*, București, E.P.L., 1962) și Ion Roman (*Dimitrie Bolintineanu*, București, Editura Tineretului, Colecția „Oameni de seamă", 1962), sînt singurele care aduc o seamă de precizări reale.

Într-adevăr, inițial rolul de „redactor responsabil" îl îndeplinește Dimitrie Bolintineanu, „considerat atunci ca întîiul între poeții munteni și în același timp și ca represintant al spiritului luptător pentru schimbarea condițiilor de viață ale nației", cum menționează N. Iorga în *Istoria presei românești de la primele începuturi pînă în 1916* (București, „Adevărul", 1922, p. 86). Urmărind însă atent specificările inserate pe ultima pagină a fiecărui număr, observăm că responsabilitatea publicației nu a revenit întotdeauna poetului. Astfel, în nr. 4, din 5 iulie 1848, se precizează : „În lipsa D-lui Dimitrie Bolintineanu, redactor responsabil A. Zane". Aceeași formulare o întîlnim și în nr. 5, din 9 iulie 1848. De la nr. 6, din 12 iulie 1848, și pînă la nr. 9, din 19 iulie 1848, este înscris, iarăși, ca redactor responsabil, Dimitrie Bolintineanu. Urmează iar o absență, începînd cu nr. 10, din 21 iulie 1848, cînd lasă în loc tot pe A. Zane, ca să figureze apoi împreună ca redactori responsabili, în numerele 13 și 14. O restructurare redacțională se produce o dată cu nr. 15, din 2 august 1848, cînd ziarul își schimbă formatul și inscripțiile de pe frontispiciu. Într-o „Înștiințare" de pe prima pagină a acestui număr se spunea : „Redactorii acestei foi văzînd trebuința ce națiia simte astăzi de o foae care să desvoltese principele constituției noastre și să tratese mai cu întindere toate chestiunile atît din lăuntru cît și din afară, am chibzuit a-i da formatul ce se vede.

Redactori sunt : D. N. Bălcescu, C. Boliac, Gr. Alecsandrescu, D. Bolintineanu, P. Teulescu, A. Zane".

Iar în caseta de pe ultima pagină se preciza : „Redactor responsabil N. Bălcescu". Începînd însă de la nr. 19, din 16 august 1848, și pînă la nr. 26, din 11 septembrie 1848, cînd „Popolul suveran" își încetează apariția, redactor responsabil redevine Dimitrie Bolintineanu.

Această permanentă preocupare pentru precizarea redactorului responsabil nu era un simplu formalism redacțional și nu izvora numai din obligația de a-l desemna pe diriguitorul publicației. Unele indicii, din chiar paginile „Popolului suveran", ne lasă să întrevedem în această rocadă tendința de a-l face pe fiecare în parte conștient și răspunzător de faptele sale, într-o vreme atît de agitată și instabilă, cînd numai în practică, în focul evenimentelor, se putea verifica claritatea orientării, intransigența și devotamentul pentru cauza revoluției. De pildă, cînd boierii conservatori lansează zvonul că armata țaristă a pătruns în Moldova și se îndreaptă spre București, pentru a înăbuși revoluția, guvernul provizoriu intră în derută și, în noaptea de 28 spre 29 iunie, se refugiază la Rucăr. Tot atunci se refugiază la Brașov și D. Bolintineanu, împreună cu alți fruntași revoluționari și redactori ai „Popolului suveran". A. Zane, rămas în locul poetului, este însă mai puțin prevăzător și, fără știrea sa, se publică un articol prin care intervenția armatei țariste era salutată ca un fapt pro-

videnţial, de restaurare a vechilor stări de lucruri. Întorcîndu-se la Bucureşti, după spulberarea acestui zvon, D. Bolintineanu este înscris iarăşi ca redactor responsabil, începînd cu nr. 6, din 12 iulie 1848, în care introduce o notiţă lămuritoare, arătînd cărei împrejurări s-a datorat publicarea articolului incriminat şi precizînd : „Popolul român e hotărît să sprijine pînă la cea din urmă picătură de sînge libertatea de care se bucură astăzi, şi îndată ce vreo oştire streină va veni să o răpească, va trebui mai întîi să-şi facă drum pe piepturile popolului Român". Pentru ca posteritatea să nu-i facă culpabili nici pe ceilalţi redactori ai „Popolului suveran", D. Bolintineanu revine asupra acestei chestiuni 19 ani mai tîrziu, printr-o scrisoare deschisă publicată în „Trompeta Carpaţilor", nr. 579, din 30 octombrie/12 noiembrie 1867, în care, precizînd numele redactorilor, spunea : „erau redactori la *Popolul suveran* : D. Bolintineanu, Nicolae Bălcescu, istoricul Românilor, Cesar Boliac şi A. Zane. Mai toţi redactorii, în urma hotărîrii guvernului de a se retrage la munţi, părăsiră Capitala şi intrară în Braşov împreună cu d. Ion Bălăcianu, Dim. Kretzulescu, Gr. Peretz, Al. Paleologu... În lipsa redactorilor *Popolului suveran* din Bucureşti acea foaiă era părăsită d-lui Kopainig tipograful. Atunci ieşi acel articol linguşitoriu pentru ruşi... Nici unul din cei patru redactori nu a scris acel articol ; nici d. Al. Zane, şi deşi numele d-lui Zane este asupra jurnalului ca responsabil, d-Zane nu a scris nici un articol din acel număr. Aceasta s-a constatat la întoarcerea redacţiunii în Capitală".

De aici rezultă şi faptul că, încă de la apariţia sa, „Popolul suveran" a avut ca redactori, în afară de D. Bolintineanu şi A. Zane, pe N. Bălcescu şi Cezar Boliac, lor adăugîndu-li-se, începînd cu nr. 15, din 2 august 1848, cum am arătat mai sus, Gr. Alecsandrescu şi P. Teulescu.

Ţinînd seama de natura lucrării, privind pe Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa, consider necesar să dau cîteva referinţe bio-bibliografice despre redactorii „Popolului suveran" mai puţin cunoscuţi, cum sînt A. Zane şi P. Teulescu.

Aşa cum ne informează G. Sion în *Suvenire contimpurane* (Bucureşti, Minerva, 1915, p. 324), D. Bolintineanu şi A. Zane s-au cunoscut şi s-au unit într-o mare prietenie încă de pe vremea cînd erau amîndoi elevi la Colegiul Sf. Sava. Revoluţia de la 1848 îi află împreună. În seara zilei de 1 august 1848 „Clubul regeneraţiei" ţine o şedinţă în care dezbate „chestiunea alegerii deputaţilor pentru Adunarea Constituantă". Se alege „un comitet central care, punîndu-se în relaţie cu comisarii Guvernului, să se informeze despre persoanele cari ar răspunde mai bine la această mare trebuinţă, adică la desvoltarea principelor Constituţiei". Comitetul este compus din 19 „mădulare", alături de Cezar Boliac, D. Bolintineanu, C.A. Rosetti, I. Brătianu, Alecu Golescu, C. Bălcescu, Grigore Pereţ şi alţii figurînd şi A. Zane şi P. Teulescu (*Anul 1848 în principatele române*, vol. III, p. 159). La înăbuşirea revoluţiei, A. Zane este arestat la Cotroceni, la 13 septembrie 1848, o dată cu Cezar Boliac, N. Bălcescu, C.A. Rosetti, D. Bolintineanu, C. Aristia şi alţii, fiind apoi deportat, prin decretul semnat de Fuad-efendi. După reîntoarcerea din exil, în timpul domniei lui Cuza, a fost director în Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, al cărui titular era D. Bolintineanu. Din 1866, poetul este adăpostit în casa lui A. Zane, primind din partea acestuia o generoasă solicitudine.

A. Zane a fost de profesiune inginer, însă s-a îndeletnicit și cu literatura. În 1845 tipărește, la Iosif Kopainig, volumul *Din preludările lui ...*, în care face o parabolă între Alexandru cel Mare, Iulius Cezar și Mihai Viteazul, adăugînd și „două din producțiile anilor colegiali", reveriile *Oceanul* (datată : decembrie 1840) și *Emigrațiea* (datată : 1840, mai). Împreună cu D. Bolintineanu și M. Costiescu traduce *Mizerabilii* de Victor Hugo, în șase volume, apărute între 1862—1864. Singur, traduce *Catilinarele sau Orațiunile lui Cicerone contra lui Catilina* (București, 1875). Dintre lucrările de specialitate menționăm : *Monetar de toate monetele străine și unitățile de valoare române vechi* (București, 1867), *Barem de mesuri și greutăți* (București, 1879). Născut în 1821, a murit la 7 noiembrie 1880.

Petre Teulescu s-a numărat printre membrii Asociației literare în atmosfera căreia s-a pregătit revoluția de la 1848. În octombrie 1847, în cadrul Asociației literare, propune discutarea adoptării literelor latine în scrierea limbii române (cf. *Românul literar*, 1893, p. 405—406). Așa cum am menționat mai sus, în ședința „Clubului regenerației", din august 1848, este ales „mădular" al comitetului central pentru desemnarea deputaților în Adunarea constituantă. După înfrîngerea revoluției, P. Teulescu este și el exilat. În septembrie 1848 se afla la Paris, unde semna Protestul emigranților români către sultan, alături de N. Golescu, I. Eliade, G. Magheru, I. Voinescu II, C.A. Rosetti, Chr. Tell, D. Brătianu, N. Pleșoianu, I.C. Brătianu, St. Golescu și alții (*Anul 1848 în Principatele Române*, vol. IV, p. 624). De asemenea, în 1848 semnează Adresa și protestația emigraților către Președintul Reichsrats-ului din Kremsier, alături de C. A. Rosetti, D. Bolintineanu, Cezar Boliac, I. Voinescu II, G. Magheru, Chr. Tell, I. Eliade, St. Golescu, N. Bălcescu, I. Maiorescu, C. Aristia și alții (*Anul 1848 în Principatele Române*, vol. V, p. 761). După ce se reîntoarce în țară, colaborează, în 1855, la ziarul „Patria", alături de N. Nenovici (redactor responsabil), fost comisar de propagandă la 1848, G. Crețianu etc.

Împreună cu G. Baronzi, P. Teulescu a publicat volumul *Congresul din Paris. Protocoalele și tratatul de pace. Publicat după monitorul francez* (București, I. Romanow, 1856). În 1860 tipărește, singur, *Arhiva română. Documente istorice*. Sub titlul *Revoluția și revoluționarii* a publicat două volume (vol. I, 1878 ; vol. II, 1882), în care romanțează revoluția franceză din 1789. A făcut și multe traduceri, cum sînt : *Campanatorul de la Santul Paul*, dramă în 4 acte de Joseph Bouchardy (București, 1846), *Indiana* de George Sand (București, 1847), *Arthur, jurnalul unui necunoscut* de Eugène Sue (București, 1854), *Marianna* de Jules Sandeau (București, 1855—1856), *Istoria lui Cesar* de Lamartine (București, 1856) și altele. A murit în 1885.

6. Noțiunea de „popol suveran", așezată în fruntea gazetei, era în concordanță cu spiritul revoluției de la 1848. Conducătorii mișcării revoluționare erau interesați în a atrage de partea ei toate clasele, păturile și categoriile sociale și de aceea vorbeau de popor în totalitatea lui. În „Proclamațiunea revoluțiunii din Țeara românească", din 9 iunie 1848, dată „În numele popolului Român", se făcea apel la toate clasele, păturile și categoriile sociale : „Popolul Român se scoală, se armează, și nu spre a se lupta o clasă asupra alteia, nu

spre a rumpe legăturile sale de relaţii din afară, ci să ţie în frîu şi în respect pe voitorii de rău ai fericirii publice. Strigarea Românilor e strigare de pace, strigare de înfrăţire. La această mare forţă a mîntuirii, tot Românul are dreptul de a fi chemat, nimeni nu este scos afară, tot Românul e un atom al întregii suveranităţi a popolului : sătean, meseriaş, neguţător, preot, soldat, student, boier, Domn, e fiu al patriei şi, după sfînta noastră credinţă, e şi mai mult, e fiu al lui Dumneseu" (*Anul 1848 în Principatele Române*, Bucureşti, Carol Göbl, 1902, vol. I, p. 490). Chiar şi cei mai luminaţi conducători ai revoluţiei, cum era Nicolae Bălcescu, foloseau aceeaşi noţiune globală de „popor" sau de „popol". La 16 iulie 1848, chiar în timpul revoluţiei, Nicolae Bălcescu îi scria lui Ion Ghica : „Poporul nostru al capitalei, trebuie însă să ştii, fără flaterie, că a întrecut pe toate popoarele Europei, chiar şi pe parisieni" (*Anul 1848 în Principatele Române*, vol. II, p. 546).

Noţiunea de „popol", de popor, o întîlnim şi în cealaltă publicaţie de la 1848, „Pruncul Român", a lui C.A. Rosetti şi Winterhalder, în stilul ei specific, bombastic şi clamoros. De pildă, în „Pruncul Român" nr. 4, din 22 iunie 1848, după trădarea coloneilor Odobescu şi Solomon, se scria : „O ! popol ! popol ! cînd vor recunoaşte oamenii că Dumnezeu este în mijlocul popolului ? Nu putem acum spune cît eroism arătă popolul român, dar vom spune fapta unui singur om din popol, o faptă mică, particulară, dar care cei ce au inimă o să înţeleagă, că amorul, adevăratul amor dumnezeesc este în inima unui om din popol". Ideea contopirii tuturor claselor, păturilor şi categoriilor sociale pentru înfăptuirea cauzei revoluţiei, pe care o afirmă „Popolul suveran", este comună şi „Pruncului Român". În articolul *Unire*, publicat în „Pruncul Român" nr. 5, din 24 iunie 1848, se scria : „Cetăţeni, fraţi Români, unire ! Numai uniţi vom fi tari, numai uniţi vom putea resista vrăjmaşilor, numai uniţi vom fi un popol mare, un popol liber, un popol de fraţi". Demn de subliniat este şi faptul că voinţa şi năzuinţele întregului popor erau considerate suverane în timpul revoluţiei şi de către „Pruncul Român", în nr. 8—10, din 6—8 iulie 1848 scriind : „Popolul Român şi-a cunoscut puterea, a înţeles că voinţa lui este suverană, fiind şi voinţa lui Dumnezeu".

7. „Popolul suveran" a fost, într-adevăr, expresia voinţei şi aspiraţiilor poporului român în timpul revoluţiei de la 1848. Într-un concis articol-program din primul număr, se arată : „Ţinta acestui jurnal este a sprijini drepturile poporului Român. Glasul său se va ridica cu energie în contra tiraniei, dar nu va rămînea mut nici împotriva poporului cînd acesta va abusa de libertatea de care se bucură ; însă aceasta va fi ca să-l lumine şi să-l întoarcă de la orice urmare i-ar compromita libertatea şi ar aduce Patria la peire şi anarhie. Redacţia acestei foi va priimi orice plîngere dreaptă a cetăţenilor şi va face să răsune coloanele sale în favorul celor nedreptăţiţi". „Popolul suveran" şi-a înscris, încă de la început, în programul său, unul dintre cele mai importante deziderate ale epocii, şi anume realizarea unităţii naţionale a tuturor românilor.

8. Fără îndoială, încredinţîndu-i-se încă de la început misiunea de redactor responsabil şi deţinînd-o, cu intermitenţele arătate, pînă la încetarea apariţiei, Dimitrie Bolintineanu a avut un rol esenţial în stabilirea orientării „Popolului suveran", în menţinerea publicaţiei la nivelul unui

consecvent revoluționarism, în abordarea curajoasă a problemelor de care depindea triumful revoluției. Recunoscîndu-i poetului acest incontestabil merit, nu trebuie însă să-l absolutizăm și să facem abstracție de contribuția celorlalți redactori, spirite la fel de luminate și de devotate cauzei. După cum am văzut, redactori la „Popolul suveran" au fost, de la primele numere, atît D. Bolintineanu, cît și N. Bălcescu, Cezar Boliac și A. Zane, adăugîndu-li-se apoi Grigore Alecsandrescu și P. Teulescu. Dificultatea este de a stabili cărora dintre acești redactori se datoresc feluritele articole din paginile „Popolului suveran", deoarece, după un procedeu constant în tot secolul al XIX-lea, în presa politică apăreau foarte puține semnături. Bunăoară, N. Bălcescu a publicat aici, fără semnătură, *Drepturile românilor către Înalta Poartă* (nr. 15, din 2 august 1848, și nr. 16, din 6 august 1848) și *Despre împroprietărirea țăranilor* (de la nr. 21, din 23 august 1848, în continuare, pînă la nr. 26, din 11 septembrie 1848). Au fost însă și cazuri cînd în „Popolul suveran" au apărut și articole semnate, ca *Despre Adunarea Constituantă* (nr. 16, 6 august 1848) și despre apărarea Constituției (nr. 23, 30 august 1848) de Cezar Boliac (cu inițiale), *Către proprietarii de moșii cei reacționari* (nr. 18, 13 august 1848) de A.G. Golescu, *Propietatea muncii și a pămîntului este sfîntă* (nr. 16, 6 august, și nr. 17, 9 august 1848) de I. Ionescu, *Libertatea* (nr. 22, 27 august 1848) de C. Roată și altele.

Dimitrie Bolintineanu a semnat în „Popolul suveran" atît versuri cît și cîteva articole de atitudine. În primul număr publică (semnînd cu inițialele D.B.) poezia *Cîntec de libertate improvizat în zioa de 11 Iunie*, în ritm de marș, cu accente mobilizatoare și patriotice, celebrînd ziua izbucnirii revoluției. Poezia nu a fost introdusă de Dimitrie Bolintineanu în nici unul din volumele sale. A fost dezgropată din paginile „Popolului suveran" abia în zilele noastre și reprodusă în edițiile recente.

O nouă poezie publică în nr. 13, din 28 iulie 1848, intitulată *O noapte pe malul Dunării*, dedicată „Amicului meu Cezar Boliac" și semnată cu numele întreg. Poezia mai fusese însă publicată, în 1846, inițial în „Foaie pentru minte, inimă și literatură" (p. 376) și apoi în „Curierul românesc" (p. 368), cu aceeași dedicație către Cezar Boliac. Nici această poezie nu a fost introdusă în nici unul din volumele antume și postume ale poetului, fiind retipărită abia în edițiile recente.

În ceea ce privește publicistica propriu-zisă, menționăm în primul rînd atitudinea poetului față de actul de trădare al colonelului Odobescu, comandantul oștirii, și al colonelului Solomon, comandantului regimentului 3 din garnizoana București, care, la 19 iunie, arestează guvernul provizoriu, cu intenția de a suprima revoluția. În articolul *O înaltă trădare*, semnat cu inițiala D., apărut în nr. 2, din 25 iunie 1848, D. Bolintineanu sublinia de la început că acțiunea celor doi colonei era în totală discordanță nu atît cu guvernul provizoriu, cît mai ales cu voința și sentimentele poporului român: „Avem un guvern provizoriu compus de oameni luminați, cu inimă și cu capacitate. Popolul Român a înțeles, în dreapta lui judecată, cum că datoria lui cea mai sacră este a sprijini acest guvern, a-și pune într-însul toată credința și a aștepta cu liniște întemeerea desăvîrșită a principurilor ce a proclamat națiia Română în zilele de 9 și 11 Iunie... Toți adevărații patrioți au venit de au îmbrățișat cu intusiasm

pe liberatorii patriei şi le-au jurat credinţă şi sinceritate". Invocînd devotamentul poporului faţă de cauza revoluţiei, D. Bolintineanu releva, prin contrast, atitudinea duplicitară a coloneilor Odobescu şi Solomon : „Doi inşi însă — despre care naţia Română nu s-ar fi îndoit poate — au venit şi dînşii, sunt doă zile, a face membrilor guvernului provizoriu protestaţii intusiaste pentru credinţa şi patriotismul lor ; au venit şi ei a le da sărutări călduroase : aceştia sunt coloneii Odobescu şi Solomon ; dar protestaţiile lor erau ipocrite şi mincinoase şi sărutările lor, sărutări de Iudă. Căci după ce pe de o parte au luat de martori patria şi Dumnezeu că se vor sacrifica pentru fericirea ţerei noastre, pe de alta, stăpîniţi de o ambiţie nemernică şi egoistă, socotiră a resturna guvernul, a se pune prin forţă în locu-i şi a scufunda în chipul acesta ţara noastră în cea mai adîncă anarhie şi nenorocire prin necapacitatea şi ignoranţa complectă a lor". Dimitrie Bolintineanu mai inserează, în acelaşi număr, un articol, fără titlu, semnat cu iniţialele D.B., în care cere pedepsirea complotiştilor, interpelînd guvernul provizoriu : „Pentru ce Solomon, Odobescu şi ceilalţi ca nişte inimici ai Românilor, nu sînt daţi încă în judecată ? Pentru ce întîrzie de a destitua capii armii în care popolul nu are încredere ? Pentru ce nu întrebuinţează autoritatea ce popolul îi dă ca să stîrpească tot felul de uneltiri ce se zice că s-ar fi urzind în contra liniştii publice şi a dreptu-rilor dobîndite prin sîngele bravului popol ?

Să se împărtăşască dar publicului toate stavilele ce guvernul întîmpină, pentru aducerea la îndeplinire a lucrurilor întemeiate pe dreptate, şi popolul va şti să-l sprijine şi va fi totdeauna gata a vărsa sîngele său pentru fericirea patriei".

Parcurgînd paginile „Popolului suveran" redactate sub responsabilitatea lui D. Bolintineanu putem cunoaşte atît convingerile personale ale poetului, în virtutea cărora imprima linia de conduită a publicaţiei pe care o conducea, cît şi poziţia faţă de guvernul provizoriu şi faţă de succesiunea adesea imprevizibilă a evenimentelor din perioada declanşării revoluţiei, adoptată nu numai de către Bolintineanu, ci şi de către ceilalţi revoluţionari radicali, în frunte cu Nicolae Bălcescu. Atitudinea faţă de actul coloneilor Odobescu şi Solomon este pe deplin semnificativă. În timp ce mitropolitul Neofit şi alţi membri ai guvernului provizoriu manifestă o creştinească indulgenţă faţă de aceştia, reintegrîndu-i chiar în posturile lor, în perioada refugierii guvernului provizoriu la Rucăr, D. Bolintineanu şi ceilalţi redactori ai „Popolului suveran" nu întîrzie să ceară sancţionarea lor. Din fiecare articol publicat în „Popolul suveran" se desprinde cu pregnanţă faptul că D. Bolintineanu, ca redactor responsabil, cît şi ceilalţi redactori nu ezitau să adopte o atitudine critică faţă de actele guvernului provizoriu.

În perioadele în care Dimitrie Bolintineanu a fost efectiv redactor responsabil, în „Popolul suveran" a fost îmbrăţişată deschis revoluţia : În primul număr se scria : „Românii din Prinţipatul Valahii după mai multe veacuri de amărăciune şi robie, Românii al căror nume fu alungat dintre numele celorlalte naţii ca o floare ce uscîndu-se pe ghirlanda strălucită, se smulge şi se aruncă în pulbere ; Românii ce păreau că nu au încă braţele decît numai a le fi încinse în fiarele robiei, şi nu au capul decît numai spre a-l apleca înaintea apăsătorilor tirani.

La 11 iunie se ridicară la glasul libertății de care erau însătoșați, sparseră lanțurile și arătară Europii că fii Romii locuesc încă pămîntul Dacii. Dar ceia ce face mai mare onoare numelui de Român, este nobila purtare a poporului de la 11 iunie și pînă astăzi".

Desigur, nu putem face o delimitare între concepția și atitudinea manifestată în „Popolul suveran" din perioadele în care redactorul responsabil a fost D. Bolintineanu și între cele din perioadele în care redactori responsabili au fost A. Zane și N. Bălcescu, ele fiind aceleași, unitare și consecvente.

O idee majoră, afirmată și în articolul-program, a fost aceea a unității naționale. Ea este reluată de multe ori, dar cu deosebire în articolul întitulat *Unirea Moldovii cu Țara Românească*, publicat în nr. 9, din 19 iulie 1848. Subliniindu-se că „străbunii noștri au înțeles foloasele unei asemenea uniri", se lansa un îndemn ca Adunarea Națională să înscrie în programul său împlinirea acestei aspirații fundamentale a poporului român : „Să lipsească acele barieri ce parcă s-au pus înadins ca să oprească frate pe frate a se îmbrățișa. Iar una din chestiile cele mai importante de care Adunarea Națională trebue a se pătrunde, să fie aceasta, fiindcă numai aceasta poate să ducă România la mărire și adevărată fericire". Pentru a fi înțeleasă mai bine necesitatea unității naționale, D. Bolintineanu, împreună cu ceilalți redactori, se preocupa de explicarea clară, pe înțelesul tuturor, a ideii de patrie și naționalitate. În articolul *Patria*, apărut în nr. 3, din 28 iunie 1848, se spunea : „Patria nu este numai locul în care ne-am născut și în care familia noastră locuiește : patria este țeara întreagă în care găsim concetățeni, adecă oameni ce trăiesc subt aceleași legi, vorbesc aceeași limbă, se închină în aceeași religie, își împărtășesc aceleași sentimente și aceleași idei. Această unire de sentimente face naționalitatea. Prin urmare, fără de dînsele nu poate fi naționalitate, nu poate fi România.

Patria, această ființă ideală, pe care locuitorii ei sînt gata a o apăra cu vieața, este identitatea intereselor, ideilor, pasiunilor ce-i strînge și-i unește în apărarea unui bine comun . . .

Ca să avem patrioți, ca să ne putem apăra în reciprocă interesele, casa, vieața, familia, cată să ne legăm printr-aceleași interese, cată să avem fiecare parte dintr-această patrie, astfel fiecare vom învăța a iubi patria, și atunci fiecare va zice : Prefer familia înaintea mea, prefer patria înaintea familiei".

Deseori se publicau scurte articole cu caracter de manifest. În nr. 6, din 12 iulie 1848, introducîndu-se și o aluzie ironică la adresa dezorientării din rîndurile guvernului provizoriu, se scria : „Dacă pînă acum Guvernul n-a voit să facă să se simtă puterea sa, asta credem că a făcut-o ca să lase fiecăruia timp a se desbrăca de prejudiții, a cunoaște foloasele principelor democratice, și apoi a le îmbrățișa și a le susținea cu inima. E destul timp de la 11 iunie ; și e timp ca fiecare să alergăm, să punem mîna și să sprijinim principele Constituției, ca să putem avea naționalitate, să putem avea patrie.

Suma veacurilor trecute ne poate spune destul de clar cît sînt de îmbătrînite ideile prin cari am trecut ; veacul al 19-lea ne spune că acele idei nu pot găsi nicidecum simpatie într-însul".

„Popolul suveran" nu era un oficios al guvernului provizoriu, ci un organ de presă independent, un glas al revoluției, pentru triumful căreia apela la mijloace practice, fără a-și menaja adversarii și mai ales fără a-și căuta prea mult cuvintele. Atenția principală o acorda, bineînțeles, evenimentelor la ordinea zilei, problemelor de stringentă actualitate. În nr. 6, din 12 iulie 1848, dezaproba sever lașitatea acelor ofițeri care, în timpul retragerii guvernului provizoriu la Rucăr, l-au părăsit și nu i-au mai asigurat paza : „Fapta ticăloșilor ofițeri va servi de model, cînd cineva ar avea trebuință să arăte pînă unde lașitatea și ticăloșia omenească poate a se întinde". Vorbindu-se, ca de obicei, în numele poporului, se scria, în continuare : „Poporul român cere a se orîndui îndată o comisie care să cercetese cine au fost acei lași vînzători și să se scoată dintre cetele militare, ce se necinstesc a avea în fruntea lor asemenea mișei". În finalul articolului, redactorul „Popolului suveran" propunea o soluție radicală : „Rămîne ca Guvernul provizoriu să iea îndată armele soldaților din regimentul al 3-lea, desființînd cu totul numele lui. Pe soldați să-i scoață din Capitală, împărțindu-i pe la osebite puncturi ; iar pe ofițerii vinovați să-i degrade".

Analizînd situația din timpul revoluției, ciocnirea diferitelor tendințe și orientări, în nr. 7, din 14 iulie 1848, se scria : „Ochiul se sperie de mulțimea partidelor. Ambițioșii se cufundă cu trădătorii de patrie, inimicii Constituției cu inimicii Românismului, înșelătorii cu cei amăgiți. Astfel vedem o mulțime de reacționari uneltind felurimi de tertipuri ca să răstoarne reformele ; astfel unul se scoală și cere dictatura ; altul jurînd cînd unei partide cînd alteia ; unii, cari la început păreau a fi din cei mai înfocați democrați, strigă în contra cauzei sacre, pentrucă nu au putut lua parte la Guvern ; iar alții spun în gura mare că nu înțeleg patriotismul fără chiverniseală". Și de data aceasta, manifestărilor ostile le erau opuse sentimentele și aspirațiile poporului : „Luați exemplul de la poporul Român. El a înțeles mai bine interesele patriei. Brav, patriot, aleargă la arme cînd patria îl chiamă, apoi se retrage cînd nu mai este trebuință a-și expune viața. El judică cu nepărtinire, căci el nu aleargă după posturi, nu este patriot pentru chiverniseală și nu umblă cu intrigi și cu liste ca să adune iscălituri, să ajungă cu modul acesta la putere, cum fac unii din patrioții noștri, care pentru că ar fi purtat cocarde sau drapel, și nu au căpătat o funcție, se plîng că patria este ingrată și guvernul infam".

Ca redactor responsabil al „Popolului suveran", Dimitrie Bolintineanu și-a atras asupra sa aversiunile unor reprezentanți ai boierimii conservatoare. Edificatoare, în acest sens, este scrisoarea pe care Constantin Ghica i-o trimetea fratelui său, Dimitrie Ghica, la 4 august 1848 : „Laissez les personnalités de côté et ne vous occupez pas de ce qu'on met dans les journaux. Notre pays a besoin d'hommes aux affaires pour sortir de cette crise. Tous ceux qui vous conseillent de ne pas sortir sont vos ennemis, car si Mr. Bolintineano s'attaque à vous, avec deux soufflets on le met à la raison ; je lui ai même fait dire indirectement qu'il s'expose à voir la tête cassée" (*Anul 1848 în Principatele Române*, vol. III, p. 241).

Evident, asemenea amenințări nu l-au intimidat pe Dimitrie Bolintineanu.

CÎNTECE DE LUME ROMÂNEȘTI ÎN MANUSCRISE MAGHIARE DIN TRANSILVANIA

— Însemnări pe marginea unor variante —

ENGEL CAROL

T. Cipariu, retipărind în „Arhiv pentru filologie și istorie" însemnările lui Paul de Starsburg, cu privire la pasajul în care diplomatul suedez vorbește despre cîntecele naționale auzite în 1636 la București, notează mîhnit : „Unde sînt cîntecele acelora și oare mai află-se din ele astăzi în gura lăutarilor de acum ?"[1].

Cercetările din secolul care s-a scurs de la publicarea acestor rînduri au evidențiat nu numai continuitatea tradiției cîntecului laic românesc, mai mult sau mai puțin de factură populară, ci au scos la iveală și o serie de variante ale cîntecelor noastre vechi, unele păstrate pînă astăzi. Pe de altă parte, metodele complexe de investigare (în special comparativismul, aplicat pe scară largă la studiul raporturilor culturale) au contribuit la completarea documentației lacunare, acolo unde vitregia timpurilor de altădată a șters vestigiile mărturiilor contemporane. Sub acest titlu se încadrează în sfera istoriei culturii românești și sursele maghiare relativ variate de informație : mențiuni, texte păstrate, influențe reciproce și motive comune în cultura românilor și maghiarilor. Recapitularea datelor privitoare la epoca dinainte de 1600 a făcut-o G. Breazul [2], dar în lipsa unor lucrări parțiale de specialitate el nu a reușit să cuprindă în raza preocupărilor sale și materialul din secolele următoare, deși încă Gh. Alexici, unul dintre promotorii studiului filologic al cîntecelor românești din diverse texte maghiare vechi, considera aceste cîntece drept „frunze bătute de vînturi pe rozorul vremurilor trecute", care i-au „destăinuit lucruri despre cari istoriile noastre de literatură nu fac o pomenire" [3]. Din fericire, de la Alexici multe s-au schimbat. Lucrările mari de sinteză, ca *Istoria României* și *Istoria literaturii române*, au plasat cîntecele acestea la locul lor în tra-

[1] Vezi *Documente istorice I*, în „Archiv pentru filologie și istorie", 1, 1867, p. 16, nota b.

[2] G. Breazul, *Patrium carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, 1941.

[3] Gheorghe Alexici, *Din trecutul poeziei române*, în „Luceafărul", 2, 1903, p. 371.

diţiile noastre culturale, astfel că studiilor monografice le revine de-acum înainte doar sarcina prezentării mai nuanţate a problemei, cu atît mai mult cu cît în privinţa textelor din colecţiile maghiare dispunem de două excelente repertorii (vezi Szabó T. Attila, *Kéziratos énekeskönyveink és verses kéziratainк a XVI—XIX. században*, Zălau, 1934, şi Stoll Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyüjtemények bibliográfiája (1565 — 1840)*, Budapest, 1963).

În perioada cînd literatura în limba naţională depăşeşte şi în Transilvania literatura în limba latină, menţinută de o reînflorire a umanismului, poezia populară continuă să trăiască atît în cîntecul lăutarilor şi cîntăreţilor mai puţin instruiţi [4], cît şi integrată în anumite creaţii de prestigiu ale literaturii culte.

Opera lui Balassi Bálint, care ne-a conservat cele mai vechi fragmente de folclor autentic românesc, reprezintă totodată şi triumful limbii maghiare literare unitare [5]. Ele au stîrnit ecou peste tot unde se vorbea limba maghiară şi au consacrat la maghiari obiceiul de a împrumuta motive poetice şi scheme metrice de la popoarele învecinate[6].

Motivul cîntecului elegiac al fetei care îşi plînge oile, cunoscut în folclorul muzical românesc de astăzi sub formă de doină, cu multe variante[7], ni s-a păstrat atît în tradiţia culturală maghiară, cît şi în folclorul maghiar din România. Pa baza acestor puncte de reper, putem să reconstituim, cel puţin tipologic, un gen răspîndit al poeziei populare româneşti de altădată.

Exemplul lui Balassi Bálint este cel mai concludent, însă nicidecum unic. Cîntecele de dans pe melodie românească din *Codicele Teleki* (3 poezii), cele două cîntece de lume cu text românesc din *Codicele Petrovay* însemnările lui Ioan Caioni — toate din secolul al XVII-lea — concordă întocmai cu mărturiile istoricului Istvánffy Miklós sau cu invitaţia la dans românesc a palatinului Eszterházy Pál, din poezia sa *Palas şi Ester*, ori cu zicătoarea pe care B. P. Hasdeu a găsit-o în *Dicţionarul român-latin* al Anonimului bănăţean; publicînd-o, semnalează în paranteză „curioasa coincidenţă a acestui cîntec cu un altul de pe la 1680, citat cu ortografia polonă în *Vita Constantini Cantemiri*" [8].

Aceste creaţii literare, în care versul îşi asociază muzica, oglindesc fidel, sub raportul istoriei literaturii comparate, procesul prin care popoarele din estul Europei, îmbinînd în poezie elemente folclorice cu forme şi genuri noi imitate după modele din Apus, reuşesc treptat să egaleze realizările marilor literaturi europene [9]. Dar ceea ce este, din punctul nostru de vedere, şi mai important, ele dezvăluie una dintre modalităţile prin care

---

[4] *Istoria României*, vol. II, p. 1054—1055.

[5] Bárczi Géza, *Hol tart a magyar nyelvtudomány?*, în „Valóság", 7, 1964, nr. 5, p. 21.

[6] G. Breazul, *op. cit.*, p. 36.

[7] *Faragó József, „Ciobanul care şi-a pierdut oile" în folclorul maghiar*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964", Cluj, 1966, p. 455—461; Engel Károly, *Lépésröl lépésre*, în „Utunk", 1964, nr. 2, p. 6.

[8] B.P. Haşdeu, *Anonymus Lugoshiensis*, în „Columna lui Traian", tom IV, 1883, p.416; Gheorghe Ciobanu, *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom 10, 1965, nr. 6; Andrei Benkö, *Melodii româneşti într-o colecţie muzicală din secolul al XVIII-lea*, în „Muzica", XIII, 1963, nr. 1, p. 24.

[9] I. Sőtér, *Parallélisme de la poésie et de la musique populaires à l'Europe de l'Est*, în „Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae", tom IV, 1961, p. 7.

valori perene ale poeziei românești intră de timpuriu în circuitul culturii europene.

Academicianul Perpessicius apreciază în chip deosebit *Cîntec rumânesc de dragoste scris* din *Codicele Petrovay*, propunînd ca el să figureze pe viitor în orice antologie reprezentativă a poeziei românești. Iată un pasaj concludent din argumentarea sa : „Cîteva versuri de la început și sfîrșitul poeziei vor arăta, în ciuda siluirilor sintactice și a interferențelor lexicale străine și băștinașe . . . , nu numai surprinzătoarea plasticitate a unei limbi nedeprinsă încă cu erotismul poeților greco-latini, dar și în ce măsură versurile acestea arhaice, al căror farmec particular nu-l mai disec, poartă, totuși, în ele germenele viitoarelor libertăți ale poeziei ardelene, care peste un veac avea să favorizeze o poemă ca *Plîngerea Silvașului*, cu care ne vom întîlni mai jos, iar peste încă o jumătate de secol va izbucni în luxuriantul crîng, atît de anticipator față de veacul ce l-a văzut înălțîndu-se, al *Țiganiadei* lui Budai-Deleanu" [10].

Problema are însă și un alt aspect : evidențierea numeroaselor elemente cu care poezia românească s-a îmbogățit, prin intermediul goliarzilor, în cursul secolelor. Gagliarda reprezintă un fenomen de criză a culturii scolastice medievale, o tendință puternică de laicizare a artei corale. Clerici vagabonzi (clerici vagantes), goliarzii, în ciuda opreliștilor și afuriseniilor bisericești, cutreieră întreaga Europă în lung și lat, din Anglia și pînă la orașele de pe țărmul estic al Mării Baltice, răspîndind pe „vămile văzduhului" versurile lor profane, adesea chiar obscene, cîntate pe melodii cu caracter liturgic și îmbibate de reminiscențe antice, în special ovidiene. Ramiro Ortiz, în documentatul său studiu *Lăutari e giullari*, pune în evidență o serie de amprente profunde pe care acest gen de artă le-a lăsat în vechea tradiție culturală românească (inclusiv muzica lăutărească), iar profesorul clujean Meltzl Hugó, comparativist de renume european al timpului, încă în 1886 a atras atenția asupra înrudirii cîntecelor de lume folclorizate de tipul „Fă-mă, doamne, ce mi-i face" cu ritornela [11]. Activitatea goliarzilor în Transilvania este atestată nu numai de o serie de documente contemporane, ci și de tradiția orală. De altfel forma dialectală „galád", sub care numele lor a intrat în graiul maghiar din România, pledează grăitor pentru rolul deosebit de activ pe care l-au avut acești „mimi", acești „histrioni" în dezvoltarea culturii laice de limbă maternă a popoarelor din Transilvania. Cîntecul maghiar despre Maria Magdalena (*Ludus paschalis sive de passione Domini*), copiat de N. Petrovay în codicele său, este o imitație fidelă după *Carmina Burana*, corpusul clasic al Gagliardei, după cum tot de origine goliardică pare a fi și *Cantio jucunda de nuptiis Canae Gallileae* a lui Ioan Caioni, păstrată sub formă de colindă laică pînă în zilele noastre, la Vorumlac lîngă Mediaș [12].

---

[10] Perpessicius, *Pe marginea unei antologii de poezie*, II, în „Viața românească", VIII, 1955, nr. 9, p. 217.

[11] Pentru problema goliarzilor vezi Kardos Tibor, *Deákmüveltség és magyar renaissance*, în „Szàzadok", 73, 1939, p. 295 și urm ; Ramiro Ortiz, *Lăutari e giullari*, în „Omagiu lui I. Bianu din partea colegilor și foștilor săi elevi", București, 1927, p. 263 și urm. ; Meltzl Hugó, *Unerdierte Volkslieder* . . . , în „Acta Comparationis Litterarum Universarum", vol. XIX, 1887, col. 15 (3137).

[12] Vezi Kardos, *op. cit.*, p. 458, și Bálázs János, *A goliárdság emlékei a magyar szókincsben*, în „Filológiai Közlöny", 1, 1955, p. 109 ; pentru varianta folclorică românească, vezi Marțian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea*, Craiova, 1941, p. 45 ;

Tot goliarzilor li se datorește încetățirea „ritmului vagant", un fel de vers trohaic de 13—14 silabe, care, combinîndu-se cu forme de strofă safică (de asemenea de origine medievală), a dat naștere, în secolele al XVI-lea — al XVII-lea, felului de a ritma cunoscut în folclorul românesc sub numirea de *bătută*, *Banul Mărăcine*, în literatura maghiară de *erdélyi hajdú-tánc*, iar la polonezi de *hayduczky* etc., și care figurează în repertoriul muzical contemporan al Europei, îndeobște, sub numele de *passa-mezzo* sau *saltarello* (primele sale atestări în literatura muzicală europeană datează încă din secolul al XVI-lea : în tabulatura poloneză a lui Jan din Lublin — 1540 — și în orchesographia lui Toinot Arbeau — 1588).

Cele mai multe referiri la români în vechea literatură maghiară și cele mai frecvente variante de cîntece românești în manuscrisele maghiare din anii 1600 sînt legate de „dansul ostășesc", născut în vîltoarea luptelor antiotomane și cristalizat în vremea curuților (sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul veacului al XVIII-lea).

Szabolcsi Bence, care a analizat în lumina ultimelor rezultate ale folcloristicii comparate muzica de dans maghiară din secolele respective, conchide că dansul haiducesc este un produs comun și simultan al vieții populare românești, maghiare, slave și bulgare, într-o epocă de încăierări voinicești în jurul cetăților mărginașe, de raiduri (incursiuni) senioriale, de mișcări de rezistență a obștei ; în melodia sa predomină glasul comun, înfrățit al popoarelor [13]. Definiția trebuie completată neapărat cu adaosul că folclorul românesc a avut un rol preponderent în amalgamarea acestei melodii de dans, asociată de obicei cu text, deoarece numai folclorului românesc îi sînt caracteristice inițial numărul constant de silabe și rima, patrimoniu comun al tuturor popoarelor neolatine [14]. Aceste două elemente imprimă o stabilitate remarcabilă formei de dans săltărețe și zglobii, pe care fiecare popor a ritmat-o după felul său de intonație. Pentru ipoteza noastră pledează și faptul că dintre cîntecele bilingve ale epocii mai numeroase sînt cele cu text român-maghiar, ale căror variante au circulat timp de cinci-șase generații în gura poporului. O variantă mai scurtă a cîntecului *Ni ficiorii cu piciorii minden vigan járja . . .* a auzit-o și poetul Arany János, în copilărie, la Salonta[15], iar *Nincs az erdő/* sau *Kolozsvár-bekerítve/ slobod îi drumul/Ki lehet menni belőle/nu-ți bate gîndul . . .* — păstrat exclusiv în tradiția orală — se cîntă în unele regiuni și astăzi, la petreceri[16].

Romeo Ghircoiașiu este de părere că tendința de umanizare, respectiv elementele de umor robust ale textului atestă o proveniență husită sau protestantă, vezi *Codex Caioni*, în „Steaua", IX, 1958, nr. 8, p. 95.

[13] Szabolcsi Bence, *A XVI. század magyar tánczenéje. A magyar zene évszázadai*, I, Budapest, 1959, p. 169 ; vezi și Romeo Ghircoiașiu, *loc. cit.*, p. 94.

[14] Gáldi László, *Esquisse d'une histoire de la verification roumaine*, Budapest, *1964*, p. 41 ; Gunda Béla, *A kultúra integrációja és az etnikai csoportok alakulása*, în „Műveltség és hagyomány", V, 1963, p. 12—13.

[15] Kodály Zoltàn — Gyulai Ágost, *Arany János népdal-gyűjteménye*, Budapest, *1952*, p. 33.

[16] Vechimea acestor cîntece bilingve este atestată și de Gh. Alexici, *loc. cit.*, p. 367—368, și de Vasile Filipești, *Ioan Mihali*, în „Arhiva someșană", 3, 1925, p. 66—67.

E concludent și faptul că, deși centrul mișcărilor revoluționare din epoca curuților era în Slovacia de astăzi, totuși istoria literaturii maghiare și slovace nu semnalează decît un singur cîntec bilingv maghiar-slovac, păstrat în trei variante aproape identice, vezi Csanda Sándor, *A török-ellenes és kuruc harcok költészetének magyar-szlovák kapcsolatai*, Budapest, 1962, p. 43 — 44.

★

Astăzi ne este clar că începuturile cîntecelor de lume se adîncesc în secolele anterioare declinului orînduirii feudale [17] și că deși de structură eterogenă, conținînd pe lîngă accente folclorice și elemente de literatură cultă străine, aceste cîntece — în ansamblul lor — se mențineau în atmosfera sentimentală a cîntecului popular de dragoste [18]. Întîlnite des și în culegerile maghiare (*Codicele Vutskits*, prezentat de O. Ghibu, conține nu mai puțin de șase asemenea cîntece cu text românesc), considerate în lumina istoriei literare comparate, ele au o dublă semnificație : 1. reprezintă o formă de manifestare specific românească a sentimentalismului, un „produs al Orientului, altoit cu sugestiile poeziei erotice a Occidentului" (N. Iorga) ; 2. mediază contactul dintre literatura neogreacă și cea maghiară. Căci sentimentalismul în general, și sentimentalismul literaturilor din estul Europei în speță, nu este nicidecum un curent dominat exclusiv de lacrimi, duioșia inimii sau de beția simțurilor. Contemporan și coagent în epoca luminilor cu raționalismul, el reprezintă, în majoritatea cazurilor, revolta individului lipsit de drepturi elementare împotriva unei orînduiri care îl strivea fără cruțare [19]. În lipsa unei baze social-economice corespunzătoare, nu s-a putut dezvolta la noi în toată amploarea sa ; totuși, înflorirea unor specii cum este cîntecul de lume, răspunzînd necesităților unui cerc mai larg (boieri-orășeni) și realizînd o trainică sinteză între motivele consacrate ale literaturii universale și mediul înconjurător (inclusiv de provenință folclorică), deschide noi perspective în propășirea literaturii naționale românești [20]. Meschinele condiții obiective au generat o situație similară și în viața culturală maghiară, unde numeroase centre școlare, ca de pildă colegiile protestante din Aiud, Cluj, Debrețin și Sárospatak, au devenit și adevărate focare de difuzare a cîntecelor sentimentale.

„Literatura de cîntece a colegiilor — spune Szabolcsi Bence — de aceea a putut și a trebuit să devină literatura muzicală maghiară repre-

---

De altfel, cîntecul bilingv (latin-maghiar) despre Pintea Viteazul, descoperit recent de Csetri Elek printre manuscrisele în curs de prelucrare ale Bibliotecii Academiei — Filiala Cluj, Secția periodice, confirmă pe deplin ipoteza lui Kakassy Endre cu privire la numărul considerabil de versuri românești răzlețite, fără să fi fost încă semnalate, prin manuscrisele maghiare din această epocă, vezi Régeni András, *Hova lettek a román kurucdalok*, în „Utunk", XI, 1956, nr. 51, p. 2.

O. Papadima consideră poezia curuților drept „o poezie plină de suferințe sufletești, în urma însîngerării și umilințelor pe care le aducea situația politică a epocii, dar și de un sănătos și neînfrînat optimism popular" ; în ceea ce privește metrul ei predilect (tetrastihul trohaic monorimat de 7—8 silabe), Papadima accentuează că acest metru reprezintă o formă a poeziei populare românești, vezi *Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania și cel din Țara Românească*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 10, 1965, nr. 3, p. 242.

[17] O. Papadima fixează ipotetic acest început după mijlocul secolului al XVII-lea, data *Codicelui Petrovay* (vezi *Anton Pann — „Cîntecele de lume" — și folclorul Bucureștilor*, București, 1963, p. 19), iar recent, în concordanță cu opinia noastră, consideră fragment dintr-un cîntec de lume și versul păstrat în poezia lui Bálassi Bálint. Nu corespunde însă realității afirmația că Perpessicius ar fi atribuit *Cîntec românesc de dragoste* lui Balassi Bálint (vezi *Vechi legături*, p. 243).

[18] *Istoria literaturii române*, I, 1964, p. 139.

[19] Kocztur Gizella, *A magyar szentimentalizmus európai hátteréről*, în „Irodalomtörténeti Közlemények", LXVIII, 1964, p. 421.

[20] În această privință, sînt concludenți termenii cu care V. Alecsandri i-a caracterizat pe scriitorii moldoveni din generația precedentă (vezi C. Conachi, *Scrieri alese*, 1963, p. XXXV, prefața semnată de Ecaterina și Al. Teodorescu).

zentativă a secolului al XVIII-lea, fiindcă a fost legată mai intens, mai organic şi mai strîns de realitatea maghiară ca oricare alt curent, şi a răsărit mai firesc din cerinţele crescînde ale acestei vieţi în lentă transformare [21]. Or, o trăsătură esenţială atît a sentimentalismului maghiar cît şi a celorlalte popoare din Europa Centrală este că „nu transmite numai revolta şi dinamismul sortit paralizării" ale omului lipsit de posibilitatea afirmării, ci, prin evocarea tradiţiilor glorioase ale trecutului naţional, în care îşi fundamentează năzuinţele, pregăteşte terenul pentru receptarea ideilor renaşterii culturilor naţionale [22].

De repetate ori s-a arătat că printre caracteristicile epocii luminilor maghiare întîlnim şi preocuparea crescîndă pentru viaţa poporului român. Acest interes, care la mijlocul secolului al XVIII-lea se limita doar la elogierea pitorescului tablou demografic al Transilvaniei [23], se transformă către sfîrşitul veacului într-o sinceră apreciere a folclorului literar românesc. Voi da cîteva exemple. Într-o notă la studiul despre culegerea de basme româneşti a lui Zeyk János (în *Studii de istorie literară şi folclor*, 1964, p. 227), am schiţat, pe baza atestărilor din manuscrise, aria de răspîndire a baladei *Brumărelul* în rîndurile iubitorilor maghiari de „versuri frumoase".

Cîntecul *Taci, inimă, nu mai plînge* rivalizează cu *Brumărelul* în privinţa popularităţii. De origine neogreacă, poezia circula în Transilvania cu vreo două decenii înainte de publicarea ei în *Noul Erotocrit* al lui D. Fotino (1818), sursă de inspiraţie a poeţilor Văcăreşti şi a lui Anton Pann[24]. Cele şase variante cu text românesc [25] din perioada 1790—1848 — dintre care două au şapte, iar restul cinci strofe — reprezintă, adunate laolaltă, un adevărat jurnal de bord al procesului prin care unele elemente poetice străine se adaptează viziunii folclorice româneşti. Strofele tînguitoare sînt înlocuite, de la o variantă la alta, prin imagini realiste, pline de vigoare. De exemplu :

Săraci cărările mele,
A crescut iarba pe ele ;
Lasă crească şi[-o] cosească,
Numai mîndru să-mi trăiască.

(*Codicele Vajasdi*, strofa 4)

---

[21] Szabolcsi Bence, *A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje. A magyar zene évszázadai*, II, p. 44.

[22] Kovács Győző, *A klasszicizmus árnyékában s a romantika előtt*, în „Irodalomtörténeti Közlemények", LXIX, 1965, nr. 6, p. 676—677.

[23] *Értekezés a román nemzetnek nevezetéről, eredetéről, lakhelyéről, nyelvéről és tulajdonságáról*, Országos Széchényi Könyvtár Budapest, Quart Hung. 795, vol. II, f. 224—240. Manuscrisul în cauză conţine o variantă timpurie a cîntecului *Nu sunt fete mai frumoase/ Ca fetele din Ardeal*. O. Papadima, în legătură cu colecţia „Cîntece cîmpeneşti" (1768), a cărei idee centrală este lauda frumoaselor romînce, a încercat să prezinte pe baza unor texte mult citate evoluţia acestui motiv în literatura maghiară (vezi *Vechi legături, loc. cit*, p. 239). Problema este mult mai amplă ; de data aceasta semnalăm, în completare, doar poezia lui P. Szakács Vitus, versiunea maghiară, îmbogăţită cu multe elemente realiste, a cîntecului din manuscrisul lui Peretsényi (vezi „Közművelődés" — Alba Iulia, 4, 1881, nr. 38, p. 302).

[24] Ariadna Camariano, *Influenţa poeziei lirice neo-greceşti asupra celei româneşti. Ienăchiţă, Alecu, Iancu Văcărescu, Anton Pann şi modelele lor greceşti*, Bucureşti, 1935, p. 24—25. Interesant că Paul I. Papadopol, în ediţia *Poeţii Văcăreşti*, f.a., îngrijită de dînsul, pune în discuţie paternitatea lui Ienăchiţă Văcărescu, atribuind poezia *Ochilor* lui Alecu Văcărescu.

[25] Iată manuscrisele : *Rákosi Sámuel Holmija* (din jurul anilor 1790), Biblioteca Centrală a Universităţii „Babeş-Bolyai" Cluj, ms. nr. 353 — variantă cu şapte strofe ; *Dávidné Soltári* (1790—1791), Biblioteca Colegiului reformat din Sárospatak, K. 630 — variantă românească

sau :

Toate rele află locu
La mine arde-le-ar focu !
Am uitat rîsu și jocu
Gălbenit de dor ca socu.
(*Coligatul Gyulay L.*, strofa 6)

Nu este lipsit de interes să examinăm și variantele maghiare care succedă de obicei, în colecții, textul românesc. Patru dintre ele redau relativ fidel caracterul semi-popular al originalului, celelalte două transpun însă expresia crizei sentimentale în atmosfera liricii maghiare contemporane. După două sute de ani, momentul Balassi se repetă, de data aceasta prototipul românesc îmbracă la traducătorul anonim din *Codicele Vutskits* forma tradițională a poeziei galante maghiare, iar Pálóczi Horváth Ádám, neobosit animator al interesului pentru muzica vocală, brodează pe acest motiv în partea apuseană a Ungariei un cîntec tipic sentimental.

★

Din cele expuse se desprind în mod firesc cîteva concluzii metodologice. Studierea unor cîntece de felul celor amintite este o problemă de istorie literară și folclor comparat. Ea poate să fie rezolvată la nivelul exigențelor științifice numai dacă în anii următori, printr-o strînsă colaborare a tuturor forurilor cointeresate, „irmoasele vesele" românești vor fi adunate în acel corpus al începuturilor liricii profane românești, a cărui realizare o preconiza N. Cartojan cu mai bine de 30 de ani în urmă [26].

Avem nevoie de acest corpus, deoarece fără de el cu greu vom izbuti să restabilim textele notate și recopiate schimonosit sau să completăm eventualele lacune. Un sondaj de cîteva zile în Fondul Blajului și la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România pledează în favoarea celor afirmate aici. Astfel, cu ajutorul manuscriselor nr. 138 și 210 din Fondul

---

și maghiară cu notația melodiei ; *Jankovich Miklós, Nemzéti Dalok Gyűjteménye* III, Országos Széchényi Könyvtár Budapest, Quart Hung. 173 — copie contemporană după manuscrisul precedent ; *Codicele Vutskits* (1798), Biblioteca Centrală a Universității „Babeș-Bolyai" Cluj, ms. 1625 — variantă română și maghiară ; *Quodlibet 2* (începutul secolului al XIX-lea), în posesia subsemnatului — variantă cu text alternativ român-maghiar ; *Codicele Vajasdi N. Károly* (1801), Biblioteca Academiei — Filiala Cluj — Centrala (Fondul colegiului unitarian), ms. 1971 — variantă română și maghiară ; *Coligalul Gyulay Lajos* (Manuscrisele contesei Jósika Maria) (prima parte a secolului al XIX-lea), Biblioteca Centrală a Universității „Babeș-Bolyai" Cluj, ms. nr. 1567 — variantă cu șapte strofe ; P. Horváth Ádám, *Ötödfélszáz énekek (1813—1814)* (vezi ediția critică a acestei valoroase colecții, Budapesta, 1953, apărută sub îngrijirea lui Bartha Dénes și Kiss József), p. 290, cîntecul 159 — adaptare maghiară cu indicarea melodiei ; pentru răspîndirea acestui cîntec de lume în mediul maghiar este caracteristic și faptul că el figurează în colecția lui Rákosi Sámuel, sub titlul de *A muszka cárné nótája* (Cîntecul țarinei muscălești) iar într-un manuscris al Bibliotecii Centrale a Universității „Babeș-Bolyai" Cluj (ms. 5—1933), de proveniență blăjeană, poezia, care reproduce mai multe strofe din *Taci, inimă, nu mai plînge*, se intitulează *Versul lui Bánfi*.

În *Folclor din Transilvania* (București, 1962) se semnalează două variante românești foarte apropiate de cele păstrate în vechile manuscrise maghiare, și anume : *Plîngeți, ochi, și lăcrimați*, culeasă lîngă Cluj, în comuna Dezmir, între anii 1942—1960 (vezi vol. I, p. 484), și *Taci, inimă, nu mai plînge*, poezie populară din Mărginime (Sibiu), culeasă în anii 1878—1880 (vezi vol. II, p. 305).

[26] N. Cartojan, *Contribuții privitoare la originea liricii românești în Principate*, în „Revista filologică", 1, 1927, p. 204.

Blajului am reuşit să îndreptăm textul frumosului cîntec *Mititică! mititică! vin la noi/ Să ne iubim amîndoi/ Ah! fi tu nuriţa mea/ Dragă puiculiţa mea*, pe care un anumit Gaál Miklós l-a copiat în caietul său de cîntece la 25 ianuarie 1810, în jurul Aiudului.

Mititică! mititică are pentru noi o deosebită valoare, ea făcînd parte dintre irmoasele româneşti a căror evoluţie poate fi urmărită cu o relativă precizie cronologică. Pe de altă parte, poezia demonstrează concludent aportul cîntecelor de lume (lăutăreşti) la trezirea simpatiei europene faţă de români. O variantă a ei, foarte apropiată de original, este fragmentar atestată de Franz Joseph Sulzer (volumul III din *Geschichte der transalpinischen Daciens*), iar memorialistul Heinrich von Remers, care, în drum spre Constantinopol, a trecut în 1793 prin Bucureşti, împreună cu generalul Kutuzov, o transcrie în întregime. Varianta din urmă apare, de altminteri, şi în nuvela umoristică a lui Clemens Brentano : *Die mehreren Wehmüller und die ungarischen Nationalgesichten*, a cărei acţiune se petrece într-un mediu geografic fictiv la graniţele Transilvaniei. Cazul însă nu este unic ; asemenea „carieră europeană" a cunoscut şi *Arde-mă, frige-mă / Pe cărbune pune-mă*, care, pe lîngă că a stîrnit admiraţia lui Prosper Mérimée (vezi necrologul lui V. Alecsandri despre scriitor), este reprodus cu text românesc şi într-o povestire croată despre Tunsul, apărută în *Obći Zagrebacki Koledar za godinu 1848* al lui Laveslav Župan şi Vladislav Vezić (Zagreb, 1848, p. 19).

Colecţiile maghiare, chiar în faza preliminară de astăzi a cercetărilor, pot să completeze cu date extrem de utile materialul documentar românesc.

Cunoscutul cîntec *Floricică din răzor, / Nu mă blestema să mor* apare atît la N. Pauleti, cît şi într-un alt manuscris de provenienţă blăjeană, pe vremuri donată de Fr. Hossu-Longin Bibliotecii Universităţii din Cluj, într-o formă scurtă, respectiv fragmentar intercalată într-un alt „vers de jele" (vezi ms. 5—1933, fila 163). Popularitatea ei o vădeşte şi faptul că această filiaţie semipopulară românească a motivului de circulaţie europeană „Fortuna labilis" apare într-o poezie originală a revistei „Dorile pentru minte şi inimă" (1845—46) a elevilor români de la Liceul crăiesc din Cluj (vezi Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, ms. rom. 553, p. 42—43), iar vicecomitele Iosif Suluţiu o citează chiar şi într-un articol politic (cf. „Gazeta Transilvaniei", 1862, nr. 12, p. 47) [28].

Firesţe, cîntecul a circulat în şcolile blăjene şi într-o formă mai lungă. Codicele lui Botskor Mihály, copiat probabil prin 1826 în Colegiul reformat din Cluj (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România — Filiala Cluj, Secţia periodice, ms. 1172), pe lîngă cîntecul satiric *Cîte sărbători pe lume/Nu-i ca Crăciunul de nume . . .*, întîlnit deocamdată numai într-o

---

[27] Eugen I. Păunel, *Cîntecul Mititichii. Studiu de literatură comparată*, în „Revista germaniştilor români", IV, 1935, nr. 1, p. 37—66.

Am putea cita în acest sens şi comentariul sugestiv al lui Adolf Heltmann despre Mititică, personajul care cîntă în nuvela lui C. Brentano poezia respectivă : „Ist entschieden eine Vorwegnahme der Carmengestalt der Weltliteratur, wenn man Carmen als Kraft, Lockung und Freiheit bis zum Äussersten versteht" (vezi „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", XLIX, 1929, p. 104).

[28] *Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd scrise de Nicolae I auleti în Roşia, în anul 1838*, ediţie critică, cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, Bucureşti, f.a., p. 63 ; Ion Breazu, *Versuri populare în manuscrise ardelene vechi*, în „Anuarul Arhivei de folclor", V, 1939, p. 82—83.

colecție din Blaj (ms. 210), mai conține și o frumoasă variantă, de trei strofe, a cîntecului amintit [29].

De altfel, confruntarea caietelor românești și maghiare contemporane de acest gen confirmă pe deplin mărturia lui G. Bariț cu privire la rolul pe care asemenea colecții l-au avut în orientarea literară a tineretului din Transilvania [30].

Una din trăsăturile caracteristice cîntecelor de lume, anume aceea că în majoritatea cazurilor se răspîndeau însoțite de vreo melodie, deschide cercetătorului multe perspective, și G. Breazul are deplină dreptate cînd scrie : „Instructivă, cel puțin tot atît cît textul poetic al cîntecelor, ar fi ascultarea muzicii" [31]. În cazul nostru, urmărirea liniei melodice poate deveni un indice al provenienței textelor degradate din manuscrisele maghiare, dat fiind că — după cum se știe — în regiunile cu populație românească „melodiile unui dialect muzical sînt cu totul necunoscute într-un alt dialect muzical relativ puțin îndepărtat de cel dintîi". De aceea, E. Petrovici putea să susțină că observațiile ce se desprind din hărțile *Atlasului lingvistic* sprijină teza formulată de Bartók Béla, întrucît normele stabilite de geografia lingvistică sînt valabile și pentru muzică, precum și pentru alte domenii de cultură [32]. Melodia, prin structura ei relativ stabilă, reliefează mai bine decît cuvintele dialectale, de o incertă valoare probativă, locul, ba uneori poate chiar și momentul pătrunderii elementului românesc în cultura maghiară.

Natural, nici această metodă nu constituie un panaceu capabil să reînvie cîntecul și versul pierdute în negura uitării. Va trebui să ținem seamă în primul rînd de faptul că melodia și versurile nu au format o unitate indisolubilă : pe aceeași melodie s-au cîntat diferite texte, și invers. Pe de altă parte, tezaurul melodic românesc actual, îmbogățit în cursul veacurilor cu noi și noi posibilități de exprimare, sugerează aspectul melodiilor de altădată, dar nicidecum nu egalează valoarea documentară a eventualelor notații contemporane [33].

În încheiere, îmi voi ilustra punctul de vedere cu trei variante ale cîntecului *Taci, inimă, nu mai plînge.*

Melodia cîntecului, din ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea (*Codicele Dávidné Soltári*), ni s-a păstrat în notația rudimentară a unui magistrat

[29] Cîntecul *Cîte sărbători pe lume* ..., în formă folclorizată, s-a răspîndit și dincolo de Carpați (vezi O. Papadima, *Vechi legături*, *loc. cit.*, p. 247 și urm.).

[30] G. Bariț, *Lectura unui om tînăr sau cetirea fără cumpăt și folos*, în „Foaie pentru minte, inimă și literatură", 1839, nr. 2, p. 13.

[31] G. Breazul, *op. cit.*, p. 309.

Materialul nostru ilustrează fenomenul pe care O. Papadima, în lipsă de probe certe în materie de relații româno-maghiare, îl presupune, și anume : că împrumutul se poate face chiar direct în limba originară, purtat de farmecul melodiei (vezi *Legături vechi*, *loc. cit.*, p. 234).

[32] E. Petrovici, *Geografia lingvistică și geografia muzicală*, în „Transilvania", 73, 1942, p. 636.

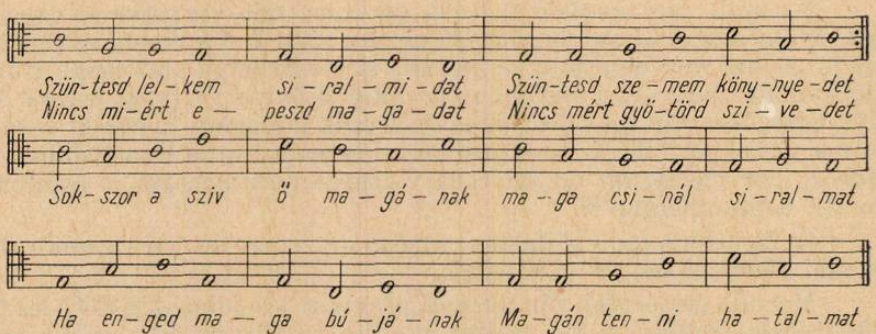
[33] Va trebui să privim cu rezervă interpretarea sugestivă a lui I.U. Soricu, care încearcă să identifice trimiterea enigmatică din subtitlul poeziei *Carmen tenui nec pingvi Minerva compositum* a lui Balassi Bálint cu ultimele versuri ale poeziei populare românești *Cînd treci, bade, pe la noi / Bade, bade dragă* ... (vezi *Influențe românești în poezia și folclorul unguresc*, Sibiu, 1929, p. 14—15). Poezia, de altfel, a apărut acum o sută de ani și în traducere maghiară (vezi Kelen/Zilahi Károly/, *Erdélyi román népdalok*, în „Magyar Sajtó", 1857, nr. 257, p. 1033, poezia nr. VI).

din Sfîntul Gheorghe, făcînd parte — probabil — din repertoriul corului Colegiului din Sárospatak; melodia sentimentală a lui Pálóczi Horváth Ádám, care în tinereţe a studiat la Debreţin, se înrudeşte mai mult cu psalmodiile protestante. A treia variantă, deosebit de bogat ornată, este din culegerea Emiliei Comişel (*Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor*, ed. a II-a, 1964, piesa nr. 65, înregistrată în 1960). Ea păstrează, sub podoaba melismelor, linia melodică ce răzbate foarte vag şi în cîntecul din secolul al XVIII-lea. Această confruntare va avea de altfel numai atunci o valoare concludentă, cînd vom putea să comparăm melodia *Codicelui Dávidné Soltári* cu variante româneşti de pe cursul mijlociu al Mureşului, de unde ne-au parvenit cele mai numeroase atestări manuscrise maghiare ale cîntecului *Taci, inimă, nu mai plînge . . .*

ANEXA I

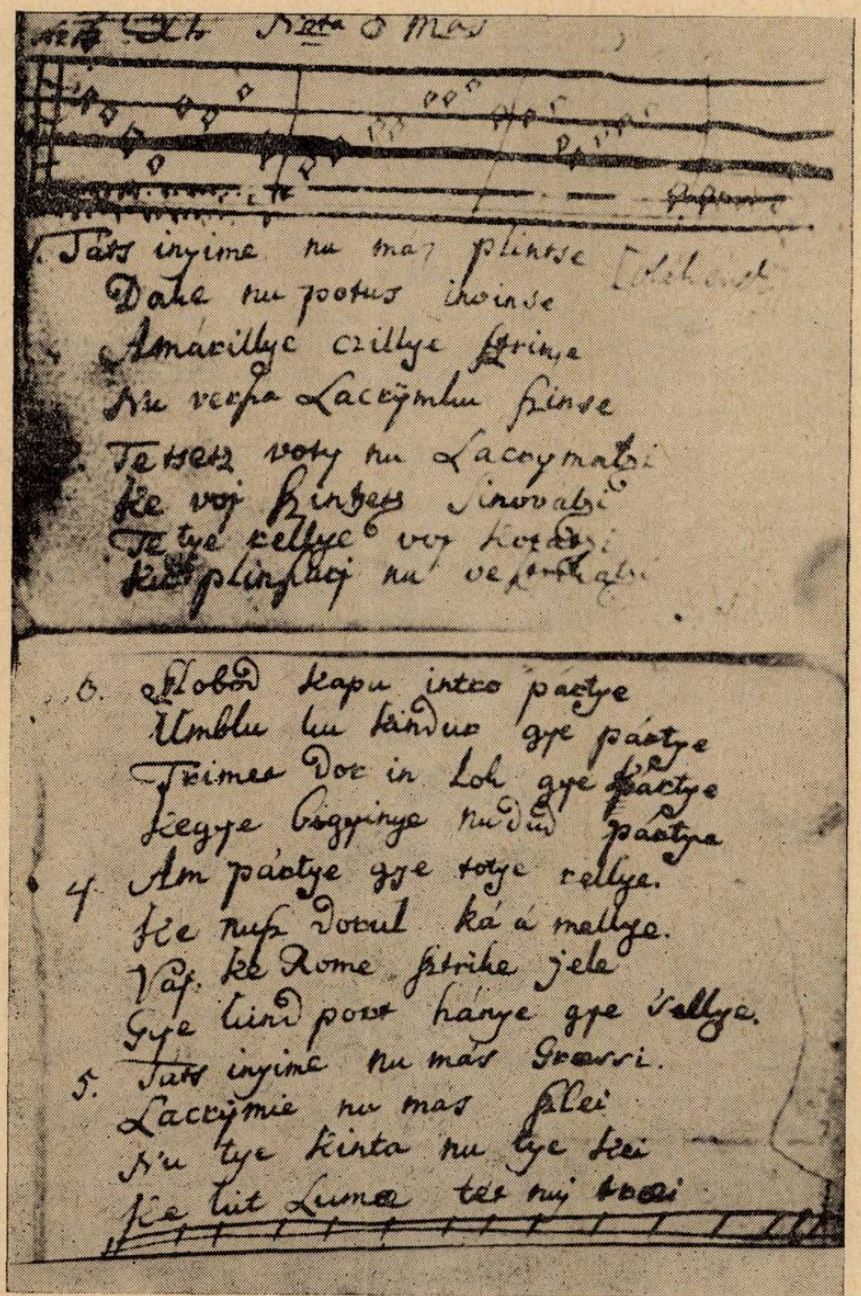
Varianta lui Pálóczi Horváth Ádám

159. sz. ének



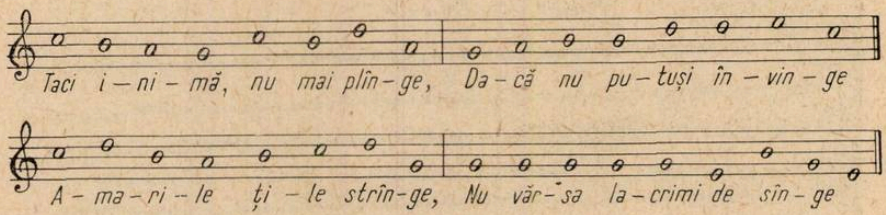
Vezi Bartha Dénes — Kiss József, *Pálóczi Horváth Adám dalgyüjteménye az 1813, évből* Budapest, 1953, p. 290.

Fotocopie după originalul din DÁVIDNÉ SOLTÁRI (1790—1791) (Biblioteca Colegiului reformat din Sárospatak) variantă română și maghiară cu notația melodiei



Melodia în transcrierea lui Benkő András şi Selmeczy Marcella

TACI, INIMĂ



ANEXA II

Dau cîteva variante inedite ale cîntecului *Taci, inimă, nu mai plînge* ..., păstrate în manuscrise maghiare şi româneşti din Transilvania. M-am mărginit, de data aceasta, la o transcriere textuală în ortografie modernă, urmînd să revenim asupra lor într-o ediţie critică a cîntecelor româneşti de lume.

1

1 Taci, inimă, nu mai plînge,
Dacă nu-l (sic) putut învinge
Amarile ţi le s(t)inge
Nu vărsa lacrămi din sînge.

2 Staţi, ochi, nu lăcrimaţi,
Că voi sînteţi vinovaţi,
Tăte rele voi cercaţi,
Cu plînsu nu vă stricaţi.

3 Taci, inimă, nu mai grăi,
Cu lacrime nu mai slei,
Nu te cînta, nu te căi,
Că cît lumea tot n-ii trăi.

4 Slobod capu într-o parte,
Trimit dor în loc departe,
Umblu cu gîndur(i) de kartye
Că de bine nu mi-i parte.

5 Am parte de tăte rele
Că nu-i doru ca a mele
Vai, că rău mă strică ele
Ce cînd port haine de jele.

6 Tăte rele află locu
La mine mînca-le-ar [focu],
Am uitat rîsu şi jocu,
Galbîn îs de cînd ca socu.

7 Cu lacrime de cînd ţine,
Am fi ump(l)ut multe vase
Pînă-n vîrf şi plin de rase,
Dorul şi totuşi nu mă lasă.

Rákosi Sámuel Holmija, p. **261—7**

2

1 Taci, inimă, nu mai plînge,
Dacă n-ai putut învinge,
Amarile ți le stinge,
Nu vărsa lacrimi cu sînge.
3 Tăceți, ochi, nu lăcrămați,
Că voi sînteți vinovați,
Toate rele voi cotați,
Cu plînsuri nu vă stricați.
5 Am parte de toate rele,
Că nu-s dureri ca a mele,
Vai, că rău mă stric cu ele.
Am mare chinuri, am și jele.
7 Slobod capul într-o parte,
Umblu cu gînduri departe,
Trimit dor în loc de carte,
N-am de lume nici o parte.
9 Taci, inimă, nu mai grăi,
Cu lacrim(i) nu te mai topi,
Nu te cînta, nu te căi,
Că cît lumea nu-i trăi.

Quodlibet 2., p. 49—50.

3

1 Taci, inimă, nu mai plînge,
Dacă n-ai putut învinge,
Lacrim(i) ferbinți nu mai strînge
Nu vărsa lacrim(i) cu sînge.
2 Tăceți, ochi, nu lăcrimați,
Că voi sînteți vinovați
Toate rele voi cotați
Cu lacrimi nu mai stricați.
3 Slobod capu într-o parte,
Trimet doru loc de carte,
Că de bine n-am eu parte,
Umblă gîndu-mi meu departe.
4 Săraci cărările mele,
A crescut iarba pe ele;
Lasă crească și cosească,
Numai mîndru să-mi trăiască
5 Avem cai și boi
Și vreo trei sute de oi;
Mînați toate și mînați,
Numai mîndru să-mi lăsați.

Codicele Vajasdi N. Károly,
Cîntecul nr. 195.

4

1 Slobod capu înt(r)-o parte,
Trimit doru loc de carte,
Că de bine n-avui parte,
Sînt cu gînduri încărcate.
2 Am parte numa de rele,
Că nu-s doruri ca a mele,
Vai, că rău mă strînge ele,
Că eu port haine cu jele.
3 Cu lacrim(i) de cînd ţii casă,
Aş (fi) umplut multe vase
Pînă-n vîrf pline şi rase,
Doru totuşi nu mă lasă.
4 Taci, inimă, nu mai plînge,
Dacă nu putui învinge,
Lacrimile ţi le stînge
Nu vărsa lacrim(i) cu sînge.
5 Tăceţi, ochi, nu lăcrimaţi,
Că voi sînteţi tot vinovaţi,
Dacă seamă nu luaţi,
Cu cine vă-mpreunaţi.
6 Toate rele află locu
La mine, arde-le-ar focu,
Am uitat rîsu şi jocu
Gălbenit de dor ca socu.
7 Doamne, rog, mă mîntuieşte
Şi de al'dată mă fereşte,
Slugulița cît grăieşte,
Că rău de dor se slăbeşte.

Coligatul Gyulay, f. 13^{r}.

5

Taci, taci, taci, inima mea,
Rabdă-te, nu mă durea,
Trandafir frumos.
Că nu-i trăi cît lumea,
Ci-îi trăi o zi o două
Şi ti-(i) topi ca şi-o rouă,
Trandafir frumos.
Mult mă-ntreabă inima,
Este ţi-(i) bine sau ba,
Trandafir frumos.
Eu zic zău că nu mi-(i) rău,
Lacrimile-mi curg părău,
Trandafir frumos.
Inima mă mult mă întreabă
Di ce-s tristă şi-aşa albă,
Trandafir frumos.

Tristă, slabă oi tot fi,
Ce-am perdut n-oi mai găsi,
Trandafir frumos.
C-am perdut un mare bine,
Aș trăi și n-am cu cine,
Trandafir frumos.

Fragment dintr-un volum de versuri variate (cca 1840)
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România — Filiala Cluj, secția manuscrise, ms. rom. 138 (Fondul Blaj) f. 24/b.

6

Taci, taci, taci, inima me,
Că nu-i trăi cît lumea,
Trandafir frumos.
De-i trăi o zi o două
Și t-îi topi ca o rouă,
Trandafir frumos.
Taci, taci, inima mè,
Rabdă-te nu mă durè,
Trandafir frumos.
Săracă inima mè,
Mult e bună, mult e-i rè,
Trandafir frumos.
Mult e neagră ca tina,
Ca tina de primăvară
Care-o speli și nu să spală,
Trandafir frumos.

Nicolae Kozma, *Versuri naționale române 1850*, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, ms. rom. 690. f. 52/b — 53/a.

VERSUL INIMII

Taci, taci, inima mea,
Rabdă și nu mă durè
Că n-oi trăi cît lumea,
Ce-oi trăi o zi sau două

Și m-oi topi ca și roua,
Că viața omului
Ca și floarea cîmpului;
Astăzi este, mîne nu,
Astăzi este și-înflorește,
Peste zi se vestejește,
Ca și omu cînd muncește.

Taci, inimă-n sînul meu,
Nu mai spune că ţi-i rău,
Taci, inimă-n sîn la mine,
Nu mai spune cătră nime.

Rabdă, inimă, şi taci,
Dacă n-avui ce să faci,
Rabdă, inimă, durere,
Dacă nu avui putere,
Rabdă, rabdă, inimuţă,
Dac-ai rămas de guriţă,
Rabdă, inimuţa mea,
Nu-ţi mai face voie rea
Şi mă-ntreabă inima
Bine mi-i mie sau ba.

Eu zic zău, că nu mi-(i) rău,
Lacrămile mărg părău,
Lacrămile vale se varsă,
Săraca inimă arsă,
Săraci ochi nevinovaţi
Vale de lacrămi vărsaţi.
Şi mă-treabă inima,
Doru-mi-(i) de cineva.
Eu din ochi am lăcrămat
Şi din gură-am cuvîntat :
Nu-i acela om pe lume
Să nu-i fie dor de nime
Şi mie de oarecine.
Taci, inimă, nu mai plînge
A vărsa lacrămi cu sînge,
Tu cu neamţu nu-i învinge.

Arhiva statului — Năsăud, *Fondul Iuliu Moisil*, pachet nr. XVIII/81, caietul III.

ASUPRA UNOR SCRIERI INEDITE ALE LUI GRIGORE ALECSANDRESCU

PAUL CORNEA

Ne ocupăm în rîndurile ce urmează de trei scrieri ale lui Grigore Alecsandrescu, practic necunoscute pînă azi, una aparţinîndu-i cu siguranţă, altele două — cu o mare probabilitate. Avînd în vedere slaba prolificitate literară a autorului, pe de altă parte faptul că el a beneficiat de o ediţie exhaustivă a poeziilor (datorată lui I. Fischer) — una dintre cele mai bune ediţii de clasici de care dispunem actualmente — şi, îndeosebi, ţinînd seama că asupră-i s-a aplicat pasiunea investigatoare şi geniul exegetic al lui G. Călinescu, descoperirea unor inedite va suscita desigur curiozitatea, deoarece un lucru ca acesta nu se întîmplă în fiecare zi.

Ne grăbim a spune că una dintre scrieri — un fragment în proză — e amintită în *Catalogul de manuscrise* Bianu — Nicolaiasa, excelent instrument de lucru, de o utilitate incalculabilă, care abia de curînd a început a fi întregit prin publicarea unui al patrulea volum (sperăm că altele vor urma rapid !), realizat sub conducerea lui G. Ştrempel[1]. Fie spus în treacăt, munca dificilă şi de înaltă competenţă a colectivului în frunte cu G. Ştrempel, de care vor profita cercetătorii de azi şi de mîine — căci o asemenea lucrare nu se face de două ori într-o cultură —, merita să reţină mai substanţial atenţia presei noastre literare, atît de grăbită să înregistreze apariţii din cele mai efemere şi adesea atît de puţin receptivă la lucrările de erudiţie şi reală valoare semnificativă. Problema recenzării cărţii ştiinţifice, problemă dureroasă, în legătură cu care printre cei ce au o parte de răspundere şi de vină se numără desigur însăşi „Revista de istorie şi teorie literară", nu e însă locul să fie discutată aici.

Revenim, aşadar, la subiectul nostru, respectiv la ineditele lui Grigore Alecsandrescu, precizînd că fragmentul în proză de care vom vorbi la vale, deşi semnalat de Bianu — Nicolaiasa în catalogul lor, sub titlul *Rugăciune către noroc* de *Gr. Alecs.*[2], pare c-a rămas neobservat de istoricii literari. Celelalte două scrieri sînt fabule, apărute fără iscălitură în „Reforma" din 1863 şi atribuite de noi autorului *Anului 1840*, pe baza unor argumente, sperăm, convingătoare.

---

[1] *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. IV, (*1062—1380*), întocmit de G. Ştrempel (redactor responsabil), Fl. Moisil, L. Stoianovici, Editura Academiei, Bucureşti, 1967.

[2] *Catalogul manuscriptelor româneşti*, întocmit de Ioan Bianu şi G. Nicolaiasa, tomul III, numerele 729—1061, Craiova, 1931, p. 193, nr. 82 (ms. 987, f. 214—219).

Rugăciunea către noroc

Rugăciunea către noroc, spirituală şi blasfematorie punere în cauză a divinităţii capricioase de care atîrnă soarta oamenilor, se înscrie în tradiţia moralismului clasic, manifestînd încă odată afinităţile voltairiene ale scriitorului. E însă un voltairianism peste care a trecut suflul veacului romantic, în adîncurile căruia ghicim o nelinişte surdă şi o nemulţumire amară de întocmirea lumii. Cu un condei plin de vervă, afectînd o totală lipsă de iluzii în faţa spectacolului existenţei şi o ironie care nu-şi domoleşte nici un moment agresivitatea, dispoziţia demitizantă şi plăcerea de a rîde — satisfacţie supremă a intelectualului fără nume şi avere —, Alecsandrescu ne dă, în cel mai sclipitor stil al său, două pagini admirabile. Din păcate, numai două, căci textul ni s-a păstrat incomplet. Ultima filă a manuscrisului poartă numărul de pagină 15 şi conţine nouă versuri finale din fabula *Privighetoarea în colivie*; înseamnă, prin urmare, că 12 pagini s-au pierdut, fără a putea şti, bineînţeles, pînă unde se prelungea *Rugăciunea*; lipsa rigorii compoziţionale lasă deschisă orice supoziţie; şi pe aceea că era vorba de un text amplu, şi pe aceea că textul se termina curînd după cele două pagini conservate, lăsînd loc mai multor poezii — care anume şi cîte fiind cu neputinţă de precizat.

Datarea manuscrisului poate fi aproximată în funcţie de o propoziţie finală, în care se spune : „Acuma plînsul (zice Henddington, 1845)...". Reiese de-aci că elaborarea e posterioară anului 1845. Bănuim că e anterioară anului 1847, deoarece în acest an a apărut volumul *Suvenire şi impresii. Epistole şi fabule*, conţinînd toate poeziile publicate de Alecsandrescu, inclusiv *Privighetoarea în colivie*, ceea ce făcea inutilă trimiterea ulterioară de copii manuscrise de versuri lui Bariţiu[3]. Optăm deci pentru o dată cuprinsă între 1845—1847.

Prezenţa manuscrisului lui Alecsandrescu în arhiva Bariţiu indică limpede un ţel publicistic. Fără îndoială, poetul muntean, din proprie iniţiativă sau poate solicitat, trimisese *Rugăciunea către noroc* şi versurile însoţitoare „Foii pentru minte, inimă şi literatură", revistă de un deosebit prestigiu în toate provinciile locuite de români, spre a apărea în coloanele sale. Motivele pentru care Bariţiu n-a dat curs acestei colaborări rămîn obscure. Lucrul e cu atît mai surprinzător cu cît în anii 1845 şi 1846 gazeta sa tipărea alte două bucăţi de Alecsandrescu : *Un articol* (1845, p. 141—143) şi *Călugăriţa* (1846, p. 5—7 şi 13—15), fragment din *Memorialul de călătorie*. Dintre acestea, cel dintîi prezintă certe înrudiri de manieră şi tonalitate cu *Rugăciunea*. Iată acum transcrierea integrală a manuscrisului :

„(Rugăciunea către noroc) Muma ambiţiei! Sora sorţii cea oarbă! Naintea ta zac eu genunchind în pulbere şi mă rog de la a ta buneţe! Tu ceea ce nepătrunsa prostie cu cele mai lucioase ale tale raze o învăleşti şi cu a ta roată capetele înţălepţilor sfărîmi : ia de la mine un funt din mintea mea şi-mi dă pentru aceea un dram din a ta favoare! Pentru că acela de care tu fugi, acela îţi învîrteşte capu (l) de o ceaţă; iară căruia eşti tu închinat, acela se face prin ameţeala acţielor milioner. Cătră care tu subrîzi, acela merge ca Saul să păzească măgarii (asini) şi află o împărăţie; iară căruia tu nu voieşti bine, acela caută oameni şi află cremeri. Prin a ta favoare poate neînţelepciunea să trăiască din venituri şi să se care cu patru cai, pe cînd mărinimosul, căruia întorci tu dosul, trebuie să se închine naintea umflatei prostimi. Prin a ta nefavoare a trebuit Keppler să şomeze şi prin a ta favoare Domnul de Rotchild s-a făcut domnitorul lumii. Şi Keppler ştia totuşi mult mai bine să socotească decît Domnul de Rotchild! Pentru aceea te rog eu pre tine, zea oarbă, rîde către mine şi nu te mînia pre mine dacă sunt eu cîteodată aşa prost a nu fi prost; deoarece tot omul are cîteodată o clipeală slabă în care îi vine lui un gînd întălept şi gîndeşte tu că puţini oameni se află, carii

---

[3] *Privighetoarea în colivie* mai fusese publicată în ediţiile din 1838 şi 1842. Cele 9 versuri din ms. 987 cuprind uşoare variante faţă de versiunile anterioare şi posterioare. Mai semnificativ ni se pare pluralul neutru *esemple*, diferit de toate ediţiile Alecsandrescu; 1838 — *eczempluri*; 1842 — *ecsempluri*; 1847 — *esempluri*; 1863 —*esempluri*.

sunt atît de fericiţi a nu avea niciodată aşa slabe cugete. Deci auzi-mă pre mine, căci tu eşti zea care merge preste minte şi cel ce te are, acela duce cu sine mireasa acasă, amin !

Cu cît mai mulţi advocaţi, cu atît mai lung procesul, cu cît mai mulţi doctori, cu atît mai scurt procesul. Advocaţii trimit pre pacienţii (bolnavii) săi de la o judecată la alta. Doctorii trimet pre bolnavii săi numai la judecata cea mai de pre urmă.

Un scriitor avînd un cîine îl vîndu oarecînd şi căpătă pentru el patru taleri, — zicîndu-i un cunoscut : Domnule ! Dumneata eşti mai norocos cu cîinii decît cu cărţile. Răspunse scriitorul : pricina este aceasta, căci mai mulţi dintre oameni sunt cunoscători de cîini, decît cunoscători de cărţi..

Trei lucruri să nu facem, adecă : o femeie urîtă să nu sărutăm, pentru că ea sigur se va lăuda despre aceasta, cu prostu(l) să nu ne certăm fiindcă nu putem şti înainte cît de prost va răspunde prostia şi de la un datornic să nu împrumutăm bani pentru că acesta nu va tăcea că are colegi.

Lacrimile nainte vreme se socoteau ca nişte mărgăritari. Ele slujeau spre revărsat durerii şi spre a înmoia inima bărbatului celui obstinat. Acuma plînsul (zice Henddington, 1845) curăţă plămînile, spală obrazu(l), întăreşte ochii şi stîmpără focu(l) al unui temperament prea..."[4].

... Esemple[5] multe des îi tot spune
Şi îi arată cu dovezi bune
C-acum să scape nu va putea
Dar tinereţea neînţeleaptă
Poveţi n-ascultă, vremi nu aşteaptă ;
Toate-nainte-i jucării sînt
Printre zăbrele ea se strecoară ;
Puţin se-nalţă, d-o palmă zboară
Şi cade îndată jos pe pămînt.

Gr. Alecs."

Două fabule probabile

În colecţia din 1863 a „Reformei", ziarul gălăgiosului I.G. Valentineanu, cel ce-şi făcea un titlu de glorie din cele 10 arestări şi 21 procese şi avertismente suferite ca urmare a unor delicte de presă[6], printre mai multe fabule iscălite Grigore Alecsandrescu, se găsesc şi două anonime, pe care avem motive puternice să i le atribuim tot lui. Ele se intitulează : *Moara şi şoarecii* şi *Claponul împărat*. Le reproducem — înainte de a deschide discuţia asupră-le :

„Moara şi şoarecii

Un român odată o moară avea ;
Cu venitul moarei casa îşi ţinea.
Sute, mii de şoareci, chiţorani de ţară,
Graşi ca nişte trîntori, locuiau sub moară
Mare stricăciune făcînd la morar.
Într-o zi s-arată la el un plugar,
Meşter cît se poate de a descînta :
Vrăjitor de frunte, ce apa închega.
Acest om se leagă cum că el va scoate

[4] Aici manuscrisul se întrerupe.

[5] Textul, evident continuarea fabului *Privighetoarea în colivie*, se află pe o pagină numerotată 15.

[6] *Capitalul nostru*, în „Reforma", nr. 1, 31 martie 1863.

Toată şoricimea numai într-o noapte,
Şi c-o va trimite în cutare sat;
Dar morarul însă se împotrivi,
Sub cuvînt că asta e mare păcat.
Atunci oarecine îl povăţui:
Îndoapă cu paie găurile toate
Şi după aceea dă la paie foc;
Cu acest mijloc
Scapi moara de şoareci şi tu de păcate.
El a ascultat
Şi foc morii a dat ...
Mulţi *oameni* în lume
Cu un bun renume,
Chiar bărbaţi de stat
Ca morarul pat".

(„Reforma", nr. 13, 26 mai 1863)

„Claponul împărat

Nişte găini mari moţate,
Pe un cocoş supărate,
La un loc s-au adunat,
Şi-au ţinut un mare sfat.
«Pînă cînd noi guvernate
De un astfel de Neron?
Ei bine; unite toate,
Să alegem un clapon».
Iată claponul sultan,
Cu spadă şi buzdugan.
Mîndru era acest domn,
Însă, vai! era clapon!
Nefăcînd el altceva
Decît a bea şi a mînca.
Găinile suferea
Căci neamul lor se stingea.
Deci cadînele îngrijate
Aleseră dup-un an,
Fără osebire toate
Pe firescul lor sultan.
Vai de o ţară,
Vai de un tron,
Cînd e la cîrmă
Vreun clapon!"

(„Reforma" nr. 18, 13 iunie 1863)

Orice cititor avizat va recunoaşte imediat că fabulele de mai sus prezintă afinităţi frapante de structură compoziţională, tehnică poetică şi stil cu restul operei lui Alecsandrescu. Regăsim densitatea specifică scriitorului, arta sa de a purcede rapid în inima faptelor, de a fixa prin cîteva linii cadrul şi personajele, organizînd mişcarea narativă în jurul unui nucleu dramatic (o „scenă" sau un dialog) dar telescopînd acţiunea propriu-zisă şi sfîrşind pe un ton apoftegmatic, printr-o „morală" înălţată peste cazul particular discutat, în zona universalului. Impre-

sia de „fabricat" în atelierul poetic al lui Alecsandrescu, oricît de puternică şi de incontestabilă ar fi, nu poate servi totuşi drept argument. Nu mai departe decît în urmă cu un an am avut noi înşine ocazia să verificăm pe un exemplu concret cît de vulnerabilă este o ipoteză de paternitate întemeiată pe sentimentul intim stîrnit de o lectură şi nu pe dovezi materiale, de natură istorico-literară[7]. Ca atare, reţinem deocamdată paternitatea lui Alecsandrescu sub forma de simplă bănuială. Confirmarea sau infirmarea ei atîrnă de descoperirea unor probe precise sau măcar a unor indicii indirecte însă cu sens univoc; de unde necesitatea de a încercui chestiunea în mod sistematic, examinînd toate pistele posibile.

În primul rînd, vom observa că „Reforma" a fost o gazetă favorabilă lui Alecsandrescu; i-a luat apărarea cu căldură în toamna lui 1862, după înlăturarea poetului din postul de efor al spitalelor civile, cînd s-a produs penibilul examen al stării sale psihice, ordonat de primul ministru, N. Creţulescu. Se ştie că rezultatele acestui examen au fost date publicităţii, cu o monstruoasă lipsă de tact, chiar în paginile „Reformei", în pofida opoziţiei redactorului ei. În adevăr, după ce declanşase acţiunea de protest împotriva destituirii lui Alecsandrescu (nr. 36, 2 septembrie 1862) şi publicase lămuririle scriitorului, inclusiv petiţia sa către domnitor (nr. 37, 6 septembrie 1862), gazeta lui Valentineanu se văzu obligată să reproducă, din dispoziţia cominatorie a autorităţilor, „cu inima sfîşiată de durere", procesul verbal al comisiei medicale, care dădea în vileag că în urmă cu un an şi jumătate poetul fusese „izbit de o alienaţie mintală furioasă, cu predominare de idei măreţe" (nr. 39, 13 septembrie 1862). Nu e cazul să stăruim aici asupra unor detalii, şi jenante, şi străine de scopul pe care-l urmărim în paginile de faţă[8].

Ne interesează doar faptul că într-un moment greu pentru existenţa scriitorului, „Reforma" i-a acordat un sprijin larg şi neabătut. Mai mult decît atît: I.G. Valentineanu a pus la dispoziţia lui Alecsandrescu, „al cărui nume ne este aşa de drag şi care are atîtea titluri la recunoştinţa naţională", coloanele gazetei, nu numai ca să se justifice, ci — cum arată G. Călinescu —, spre a demonstra integritatea condeiului său"[9]. Astfel, din luna octombrie a anului 1862, poetul începe a colabora la „Reforma". El publică fabule, însă nu inedite, ci mai mult retipăriri, şi anume: *Şarlatanul şi bolnavul* (nr. 51, 25 octombrie 1862), *Gîsca, leşiţa şi raţa* (nr. 52, 28 octombrie), *Atelajul eterogen* (nr. 53, 1 noiembrie), *Corbii şi barza* (nr. 54, 15 noiembrie). La 15 noiembrie 1862, „Reforma" fu suspendată pe patru luni de zile. Ea reapare la 31 martie 1863 şi în chiar primul număr al noii serii găsim: *Epurile, ogarul şi copoiul*. Urmează: *Castorul şi alte lighioane* (nr. 3, 11 aprilie), *Porcul liberat* (nr. 5, 18 aprilie), *Ursul şi vulpea* (nr. 28, 1 noiembrie 1863)[10]. Se observă că ultimele două fabule sînt distanţate între ele de un lung interval: aprilie—noiembrie. Or, tocmai în acest răstimp au fost publicate cele două fabule de care ne ocupăm: *Moara şi şoarecii*, nr. 13, 26 mai, şi *Claponul împărat* — nr. 18, 13 iunie.

Dar Grigore Alecsandrescu nu se mulţumea să-şi trimită doar colaborările „Reformei". Dispunem de o ştire deosebit de preţioasă, care relevă prezenţa fizică a poetului în cercul redacţiei şi sugerează existenţa unor raporturi mai mult decît cordiale cu I.G. Valentineanu şi apropiaţii acestuia. Într-unul din numerele ediţiei franceze[11] a gazetei, o notiţă intitulată *Le petit salon de la Réforme*, iscălită de un anume R.F., înfăţişează, într-un ton de reportaj alert, cum a decurs sărbătorirea Sf. Mihai la redacţia „Reformei", printre participanţi numărîndu-se şi Grigore Alecsandrescu. Iată pasajele principale: „A propos de la fête du jour, nous avions beaucoup parlé des Michels chers aux roumains, des anciens et des modernes, de Michel le Brave et

---

[7] Paul Cornea, *O scriere a lui Ion Ghica atribuită greşit lui M. Kogălniceanu*, „Revista de istorie şi teorie literară", 17, 1968, nr. 1.

[8] Prezentarea completă a originii şi desfăşurării incidentului din toamna anului 1862 la Paul Cornea, Elena Piru, *Documente şi manuscrise literare*, I, Bucureşti, 1967, p. 23—24, 30, unde se dau şi toate trimiterile necesare.

[9] G. Călinescu, *Grigore M. Alecsandrescu*, Bucureşti, 1962, p. 96.

[10] Nu 1 martie 1863, cum datează greşit ediţia I. Fischer (Gr. Alexandrescu, *Opere*, ed. critică de..., studiu introductiv Silvian Iosifescu, Bucureşti, 1957,), p. 531.

[11] Ediţia franceză a „Reformei" începe să apară de la nr. 27, 23/4 noiembrie 1863.

de Michel Cogalniceano ; puis des roumains on passa aux romains, ce fut le tour de Michel Ange, Peinture et poésie sont soeurs ; notre poète aimé Alexandresco nous disait des vers charmants... Tout en admirant sincèrement le talent de Bolintineano, d'Alexandresco et de tous les grands poètes passés, présents et futurs, je déclarai hautement que la poésie n'était pas faite pour les journaux politiques". Intervine însă cineva propunînd lectura unui apolog de Jobert, *L'égalité*, apărut într-un periodic din Bruxelles. La sfîrşit „tout le monde applaudit. Alexandresco s'écria que le bonhomme La Fontaine et Florian n'avaient rien fait de mieux". Se hotărăşte publicarea poeziei în „Reforma"[12].

Din cele spuse pînă aci nu rezultă desigur că Alecsandrescu e autorul celor două fabule : *Moara şi şoarecii* şi *Claponul împărat*, ci numai că el *ar fi putut să fie*. Această evidenţă limitată începe să devină tulburătoare prin completarea cu o alta, un fel de probă *a contrario*, şi anume că *nimeni altul nu le-ar fi putut compune*. În acest scop să vedem care sînt poeţii „Reformei" ?

În afară de Alecsandrescu, în anii 1862—1863, doi poeţi colaborează statornic : H. Grandea şi Gh. Tăutu, iar alţi cîţiva, ocazional : D. Bolintineanu, I.C. Fundescu, C. Aricescu, G.C. Mulţiescu (?), I.C. Gîrleanu (?). Bolintineanu e prezent cu *La Edesa*, *Macedoneana* I (nr. 15, 2 iunie 1863), *Odă la ţară sub nume de corabie*, traducere din Horaţiu (nr. 22, 27 iunie 1863), şi cîteva articole politice. Nescriind fabule şi posedînd un stil caracteristic, total discordant cu cel utilizat în *Moara şi şoarecii* şi *Claponul împărat*, el trebuie exclus din discuţie. Ceilalţi „ocazionali" trebuie înlăturaţi la rîndu-le deoarece nici unul nu compune fabule : toţi sînt tributari lirismului romantic, cultivînd afectarea sentimentelor şi crispaţia teatrală a gestului sau, în satiră, practicînd cronica rimată, în felul lui Orăşanu, şi epistola, de tip Alecsandrescu, însă diluată şi cu obiective politice manifeste ; ceea ce îi scoate cu desăvîrşire din cursă e însă, mai ales, distanţa între submediocritatea bucăţilor pe care le semnează în paginile „Reformei" şi valoarea celor două fabule. În ce-l priveşte pe Grandea, versificator abundent şi facil, gata să improvizeze pe toate temele, nu e nici o îndoială că genul fabulei nu i se potriveşte, el fiind un liric cu exuberanţe sentimentale şi o irepresibilă tendinţă spre declamaţie ; de altfel, versurile pe care le publică în „Reforma" din 1862—1863 nu oferă nici cea mai slabă asemănare cu poeziile discutate. Rămîne G. Tăutu, singurul „pretendent" posibil dintre colaboratorii „Reformei", afară de Alecsandrescu, la paternitatea celor două fabule. Gh. Tăutu e un liric, autor de legende istorice în maniera Bolintineanu, un „făcător" impenitent de versuri proaste, ambiţios sau poate doar încăpăţînat, fiindcă a continuat ani de zile nu numai să-şi trimită „marfa" diverselor redacţii, ci s-o şi strîngă în inutile volume. Oricum, Tăutu e şi fabulist, şi de aceea cazul său trebuie examinat mai atent. În „Reforma" el a publicat cîteva fabule, care însă — e vădit de la o poştă —, n-au nimic comun cu ceea ce căutăm. Iată două extrase care grăiesc de la sine :

„Dar ce lucrezi măi vere? o muscă tontişoară
Pe un paiagen sprinten întreabă bîzîind.
Pe un paiagen care cu-adresă prea uşoară
Urzea firele sale din fir în fir sărind"[13].

şi

„O lacule mîndre ! fără-a mele raze,
Ai fi fost în lume neînsemnător
Prin a mea putere undă-ţi scînteiază,
Încît ea încîntă omul muritor"[14].

[12] „Reforma", nr. 32, 13/25 noiembrie 1863.
[13] Gh. Tăutu, *Paiagenul şi musca*, „Reforma", nr. 3, 11 aprilie 1863.
[14] Gh. Tăutu, *Soarele şi lacul*, „Reforma", nr. 23, 2 iulie 1863.

Adăugăm că Tăutu şi-a cules fabulele publicate în periodice în volumul *Fabule, glume şi anecdote* (Iaşi, 1873), în care găsim şi bucăţile din „Reforma" nu şi cele două poezii care ne interesează, *Moara şi şoarecii*, *Claponul împărat*. Rezultă, aşadar, că nici unul dintre colaboratorii „Reformei", în afară de Gr. Alecsandrescu, nu poate fi autorul căutat. Să fie oare vorba de un colaborator anonim, exterior cercului redacţiei, care s-a mărginit să trimită gazetei lui Valentineanu *numai* două fabule, ambele scrise în maniera lui Alecsandrescu? E suficient să sugerăm această alternativă ca să ne dăm seama de neverosimilitatea ei.

Încît, din cele spuse pînă acum, reiese că ipoteza paternităţii lui Alecsandrescu e motivată şi că nu i se poate opune nimic plauzibil. Unele puncte neclare subzistă — o recunoaştem — dar ele nu cîntăresc prea mult. De pildă, la întrebarea : de ce Alecsandrescu nu şi-a iscălit fabulele? răspunsul firesc e că poetul se temea de consecinţe dezagreabile, dat fiind că ambele bucăţi conţineau o transparentă critică la adresa monarhiei. Aceasta era acuzată de incompetenţă şi neputinţă : în loc să ia măsuri eficace împotriva celor răi, autoritatea supremă arunca totul în foc, pedepsindu-i şi pe buni deopotrivă (aşa cum procedase cu scoaterea din funcţie a scriitorului însuşi), şi în loc să guverneze, se deda plăcerilor, lăsînd ţara în paragină. De ce Alecsandrescu nu şi-a inclus cele două poezii într-unul din volume, restituindu-şi astfel dreptul de proprietate literară? Pentru că lucrul n-a fost cu putinţă. Ediţia de la 1863 ieşise deja la 16 mai[15], iar o altă culegere de versuri scriitorul n-a mai făcut pînă la sfîrşitul vieţii.

Şi totuşi — ar putea întîmpina cineva — dovada peremptorie lipseşte. Desigur : dacă am avea-o, discuţia ar deveni superfluă. Orice controversă de paternitate presupune, prin definiţie, inexistenţa probei decisive. Apelul la raţionament are drept scop să substituie o evidenţă logică unei evidenţe faptice absente. Uneori, cînd o şansă nesperată permite înlăturarea acestei absenţe, găsind dovada irecuzabilă şi ultimativă, deci aflînd numele veritabilului autor, se întîmplă să constatăm cu dezamăgire că, deşi logica de care ne servisem funcţionase ireproşabil, ea n-a reuşit să ajungă la adevăr. Cazul de faţă nu credem să confirme opiniile relativiste despre capacitatea de prognoză a istoriei literare : paternitatea lui Alecsandrescu ni se pare atît de probabilă încît ne îndoim că viitorul ne mai rezervă vreo surpriză[16].

---

[15] „Reforma", nr. 10, din 16 mai 1863, anunţă că a ieşit de sub tipar „frumoasa colecţiune de poezii a d-lui Grigore M. Alecsandrescu".

[16] Un mijloc ingenios de a valida sau invalida ipoteza noastră ar consta în utilizarea metodelor statisticii lingvistice. În adevăr, cazul celor două fabule atribuite de noi lui Alecsandrescu e unul dintre acelea care se *pretează* aplicării procedeelor de determinare cantitativă (ceea ce nu se poate spune, în aceeaşi măsură, cu privire la încîlcita problemă a *Cîntării României*). Aici nu e nevoie să demonstrăm relaţiile de congruenţă între fabulele citate şi autorii X, Y, Z etc., ci doar dacă între fabulele în discuţie şi celelalte fabule ale lui Alecsandrescu există sau nu afinităţi substanţiale. Motivul e simplu : sub raport istorico-literar e autorizată o *singură* ipoteză. Doar *dacă* rezultatul acestei cercetări ar fi neconcludent s-ar ivi necesitatea unui examen diferenţial, care însă e problematic că ar putea duce la o concluzie precisă dată fiind lungimea insuficientă a textelor (ceea ce micşorează şansele probabilistice) şi, mai ales, datorită imixtiunii posibile a unor factori aleatorii.

AL. ODOBESCU DESPRE POETUL LATIN OVIDIU

— Pagini de proză necunoscută —

Prezentate de GEORGE BAICULESCU

Două articole scrise de Al. Odobescu cu prilejul inaugurării statuii lui Ovidiu la Constanța, în 18/30 august 1887, au rămas pînă azi necunoscute bibliografilor și cercetătorilor care s-au ocupat cu opera autorului acelui amplu și minunat „eseu" de poezie, știință și artă, care este *Pseudo-Kinegetikos*. Ele au fost publicate în ziarul „Epoca" din București, sub pseudonimul *Ibis*, primul — cu titlul *Statua lui Ovid* — în numărul 519 din 23 august/4 septembrie 1887, al doilea — intitulat *Ovid în Tomi* — în numărul 524 din 29 august/10 septembrie același an. Două pamflete scrise cu multă artă, îndreptate în contra onorurilor care se făceau poetului Ovidiu și a oficialității care le patrona.

Identificarea autorului acestor articole a scăpat atenției atît a bibliografului lui Al. Odobescu (Al. Iordan, *Bibliografia scrierilor lui Al. Odobescu*, în : Al. Odobescu, *Opere alese*, vol. II, București, Edit. Cugetarea, 1941, p. 29 — 44), cît și a bibliografului lui Ovidiu (N. Lascu, *Ovidiu în România*, în : *Publius Ovidius Naso, XLIII î. e. n., — MCMLVII e. n.*, București, Edit. Academiei, 1957, p. 333 — 580), deși identificarea lor, pentru cei familiarizați cu erudiția, stilul și vigoarea polemică a lui Al. Odobescu, nu punea probleme deosebite. Dar bibliografii sînt de multe ori grăbiți.

Iată că cheia acestei identificări o oferă Al. Odobescu însuși, în aceeași toamnă a anului 1887, în articolul *V. Alecsandri și Fontana Blanduziei*, publicat sub semnătură proprie în ziarul „Epoca", nr. 560 din 13/25 octombrie 1887, p. 1—2. Autorul își justifică aci, în puține cuvinte, pornirea de denigrare ce o manifestase recent în contra poetului Ovidiu și a operei sale, dar și regretul exprimat la adresa lui V. Alecsandri pentru că s-a lăsat ispitit a face din persoana lui Ovidiu un erou și un profet inspirat al „nouei Rome de la Istru" (în piesa sa *Ovidiu*, care s-a jucat pentru prima oară la 9 martie 1885), ceea ce desigur că pe V. Alecsandri l-a supărat [1].

[1] Dovada o avem într-o scrisoare a poetului, datată 2/14 octombrie 1887 și adresată lui George Bengescu, cunoscutul bibliograf al lui Voltaire și al relațiilor culturale franco-române, pe atunci prim-secretar al Legației române la Paris, în care V. Alecsandri îl ține la curent, în calitatea sa de ministru plenipotențiar, cu intervențiile pentru achitarea către editorul parizian J. Rothschild a cheltuielilor de imprimare a lucrării lui Al. Odobescu *Le trésor de Petrossa* (vol. I—III, 1889—1900), pentru plata datoriilor făcute cu restaurarea Mănăstirii Argeș sub conducerea arhitectului francez Lecomte de Nouy, între anii 1877—1886, și cu atitudinea lui Al. Odobescu față de V. Alecsandri și piesa sa *Ovidiu*.

Iată pasajul ce ne interesează : „... Am petrecut o oră cu Sturdza ca să-i vorbesc despre afacerea Odobescu — Rotschild și despre restul datoriilor noastre față de antreprenorii res-

Credem că nu greşim dacă afirmăm că Al. Odobescu a scris şi a publicat articolul despre *V. Alecsandri şi Fontana Blanduziei* tocmai ca să îndulcească mînia sau durerea poetului, foarte sensibil — precum se ştie — la criticile sau atacurile de presă ce i s-au adus din partea unor cronicari dramatici. Dar să dăm cuvîntul lui Al. Odobescu :

„Iau astăzi pana în mînă cu o deosebită plăcere, căci mi-am împăcat cugetul meu literar cu una din aplecările sale predilecte.

Acum vreo două luni m-am simţit pătruns de o adîncă ciudă în faţa unei neraţionale şi neexplicabile porniri în literele şi artele din ţara noastră ; m-am îngrijat dinaintea acelor nesăbuite onoruri postume ce, în dauna respectului datorit originei noastre romane, se dedeau aci unui poet latin cu totul diochiat ; într-un cuvînt m-am speriat de *Ovidomania* ce bîntuia ca o epidemie literile române.

Şi, într-adevăr, cum să nu te cruceşti, cum să nu te sbîrleşti, cînd afli că un ministru al învăţămîntului din ţară se însumeţează a parodia mîndra imagine a *Sentinelei române* de la Istru, cîntată de d. V. Alecsandri, şi a o aplica figurei închipuite şi făurite a acelui cîntăreţ carele a spus pe de rost şi fără perdea în cîte mii de chipuri ştie a-şi mlădia trupul zeiţa iubirilor lumeşti, *miile modi Veneris* [2] ; ba încă s-a şi lăudat că practica acestei nobile arte i-a fost pururea meseria,

Si qua fides arti, quam longo fecimus usu [3].

Cum apoi să nu te aprinzi de ciudă şi de mînie cînd vezi pe poetul cel mai iubit al românilor scăpătînd a voi să facă un geniu, un erou, un patriot, un profet al destinelor României dintr-un biet poetaş mazilit din Roma, carele, de necaz, şi-a vărsat tot veninul asupra locului său de exil? Şi mai ales cînd acel loc s-a brodit să fie tocmai ţara noastră.

Nu poate fi pe lume talent, nici chiar geniu carele, cu un subiect aşa de mîrced, să dureze o operă viguroasă. Din nenorocire, însă, oameni din cei cu mai nalte merite se-ncurcă adeseori în potici cu făgaşe. Drept exemplu, să numim numai pe autorul lui *Cid* şi lui *Cinna*, carele s-a nomolit în *Attila* şi în *Agesilas*, şi totuşi el a rămas a fi în veci *ilustrul Corneille*.

Tot astfel — îmi place a o spune — şi autorul lui *Ovidiu* va rămînea să fie pururea mult preţuitul nostru poet V. Alecsandri.

Două împrejurări neînsemnate m-au făcut acum de curînd să recunosc din nou acest adevăr şi deci să mă împac — cum zisei — cu cugetul meu literar, de cîtva timp îngrijat.

Am avut prilej mai deunăzi a reciti printre modestele mele scrieri ce le adun acum în snop, spre a le retipări, relaţiunea ce am făcut, acum cîţiva ani, la Academie, despre operile d-lui V. Alecsandri ; acolo mi-am împrospătat memoria cu aşa dulci, aşa perfecte şi aşa mişcă-

---

taurării nenorocitei noastre biserici. Sturdza mi-a făgăduit formal să aranjeze curînd această plată dublă, ca să pună capăt exploatării tezaurului de la Pietroasa. Sînt propriile lui cuvinte Dar Odobescu a sfîrşit prin a obosi guvernul prin neîncetatele lui cereri şi foarte natural a trecut în opoziţie, punîndu-şi condeiul în slujba *Epocii*. Această schimbare a fost bună pentru el, căci a cîştigat dacă nu mulţi bani, cel puţin o aparenţă de sănătate înfloritoare. L-am văzut la o şedinţă a Academiei, proaspăt ca un mirt şi destul de rece faţă de mine ; de asemenea, l-am zărit la prima reprezentaţie a lui *Ovidiu*, dar a dispărut de îndată cu succesul piesei s-a accentuat. Poate era grăbit să redacteze un articol zdrobitor pentru autor. De atunci n-am mai auzit vorbindu-se de el ; ca să spun drept, nici nu m-am mai interesat, avînd obiceiul să-mi răsplătesc duşmanii printr-o indiferenţă totală" (*B.A.R., ms. rom. 3370, f. 155—156*, scrisoare publicată de Marta Anineanu în V. Alecsandri, *Scrisori, însemnări*, Bucureşti, 1964, p. 18—21).

[2] Venus cea cu o mie de chipuri (n. ed.).

[3] Dacă ar fi să punem un temei pe această artă, de care ne-am folosit timp îndelungat (n. ed.)

toare poezii ale autorului analizat, încît nu m-am mai putut opri de a zice : « Ce-mi pasă mie dacă drama sau tragedia *Ovidiu* este o producţiune palidă şi rece? Şi ce-i pasă mai ales d-lui V. Alecsandri, cînd el de mult a înstelat şi limba şi literatura română cu atîtea nepieritoare poeme şi cîntări, reversate fără preget ca dintr-un limpede şi răcoros izvor, în toate ale sale colecţiuni succesive de poezii lirice?»

Apoi încă, am intrat mai alaltăseară în teatrul naţional, unde direcţiunea — ca să răspundă la dorinţa a 150 de români din Ardeal, cari se anunţase pentru acea zi, dar cari n-au sosit — direcţiunea teatrului, zicem, avusese nemerita idee de a consacra întreaga reprezentaţiune numai acelui giuvaer literar ce poartă armoniosul nume de *Fontana Blanduziei*, rememorînd cu farmece nouă acea fontînă a lui Oraţiu , « mai limpede decît sticla şi numai bună ca să-ndulcească vinul şi să împrospăteze mereu viaţa plăpîndă a florilor»".

După ce face o analiză amănunţită a piesei *Fîntîna Blanduziei*, subliniind gingăşia sentimentelor şi frumuseţea versurilor poetului, Al. Odobescu îşi încheie articolul cu rîndurile de mai jos, în care caută să asigure încă o dată pe V. Alecsandri de admiraţia sa neştirbită :

„Departe însă de noi gîndul că o operă lîncedă, croită şi lucrată după potriva lîncedului Ovidiu, are să piardă pe acel poet de frunte, care de 45 de ani a semănat cîmpul literaturei române cu miile de flori ce lucesc în poeziile lui lirice, şi care mai de curînd încă, întrecînd cu mult pe toţi competitorii săi, ne-a răcorit minţile şi ne-a încîntat auzul cu graţiosul suvenir al vestitei fontîni din Blanduzia lui Oraţiu".

★

Mai înainte de a reproduce cele două articole despre poetul latin Ovidiu ale autorului nostru astfel identificat, ni se pare firesc să ne întrebăm dacă Al. Odobescu s-a considerat totdeauna de partea detractorilor lui Ovidiu sau dacă atitudinea aceasta ostilă, manifestată cu prilejul inaugurării statuii de la Constanţa, se datoreşte mai de grabă — cum singur dă să se înţeleagă — unei momentane „aprinderi de ciudă şi de mînie".

Asupra omului şi poetului Ovidiu este ştiut că părerile au fost de-alungul secolelor împărţite : unii, cei din categoria admiratorilor, l-au apreciat, pentru originalitatea ideilor şi subiectelor şi pentru eleganţa versurilor sale, ca pe cel din urmă mare poet al lumii latine, după Virgiliu şi Horaţiu ; alţii, cei din tagma detractorilor, l-au considerat ca un poet decadent, artificial, la care totul se reduce la o improvizaţie strălucitoare, de salon.

Printre cei dintîi se înscriu toţi aceia — editori, scriitori şi comentatori — care au dat o mare răspîndire operei poetului, care s-au lăsat inspiraţi şi au tradus din ea şi care au studiat-o şi analizat-o în numeroase lucrări, de la începutul tiparului şi pînă în vremea noastră, ca tipograful şi editorul Aldus Manutius, ca poeţii Petrarca, Ronsard, Voltaire, Shelley şi Goethe, iar de la noi : Miron şi Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir, Ioan Budai Deleanu, G. Asachi şi B. P. Hasdeu[4]. Printre cei de-al doilea putem socoti pe mulţi dintre criticii şi

[4] Cf. N. Lascu, *La fortuna di Ovidio dal Rinascimento ai tempi nostri*, Roma, 1959 (Estratto da Studi Ovidiani, 1959), şi *Ovidiu în România*, citat mai sus.

Opera lui Ovidiu s-a bucurat de o largă circulaţie în ţara noastră. Să dăm un singur exemplu : Într-o listă de cărţi străine ridicate la 9 aprilie 1839 de la mînăstirea Cernica de lîngă Bucureşti de către Gh. Ioanid, bibliotecarul Colegiului Sf. Sava din Bucureşti, potrivit dispoziţiilor Regulamentului pentru organizarea învăţămîntului, elaborat sub conducerea lui P. Poenaru în 1833, pe lîngă alţi scriitori latini care figurează doar o dată în acea listă (Virgiliu, Horaţiu, Cicero, Terenţiu), Ovidiu este trecut de 5 ori, cu ediţii diferite, din anii 1513, 1676, 1704, 1710 şi 1719.

istoricii literari, în special cei din secolul al 19-lea, ca La Harpe, Gaston Boissier, W. S. Teuffel E. Nageotte, Eugène Talbot, René Pichon şi alţii.

La Harpe îi reproşează frivolitatea şi lipsa de inspiraţie : „Il faut avouer, en effet, avec les critiques les plus éclairés qu'Ovide, dans tout ses ouvrages, a plus ou moins abusé d'une facilité toujours dangereuse quand on ne s'en defie pas. Il ne se refuse en aucune manière de répéter la même pensée ; et, quoique souvent elles soient toutes agréables, l'une nuit souvent à l'autre. On peut lui reprocher aussi les faux brillants, les jeux de mots, les pensées fausses, la profusion des ornements. Ainsi, venant après Virgile, Horace et Tibulle, les modèles de la perfection, il a marqué le premier degré de décadence chez les Latins, pour n'avoir pas eu un goût assez sévère et une composition assez travaillée" [5].

Gaston Boissier îi sublinază superficialitatea : „Ses vers ne sortent pas du cœur comme celles de Catulle ; on ne trouve pas dans ses élégies des ces confidences involuntaires qu'arrache la passion, et qui portent avec elles l'accent de la vérité. Je me le figure plutôt comme un débauche d'imagination, et il me semble que la tête avait plus de part que l'âme à ses désordres" [6].

W. S. Teuffel, deşi recunoaşte poetului graţia şi eleganţa formei—„Sans sérieux, sans but et sans hauteur de caractère, insouciant à l'égard des exigences et des questions de l'existence, il reste spirituel, piquant et original et, dans tout ce qui tient à la forme, il est passé maître et inimitable en fait de légèreté, de souplesse et de grace" [7] —, îl detestă ca om : „le sentiment d'adulation dont il fait preuve vis-à-vis de certaines personnes dépasse souvent toutes bornes" [8].

Dintre criticii români, acela care şi-a exprimat serioase rezerve asupra personalităţii şi operei lui Ovidiu a fost profesorul de literatură comparată Tudor Vianu. Într-o singură pagină din prefaţa scrisă pentru monografia *Ovidiu, poetul Romei şi al Tomisului*, publicată de Ovidiu Drimba în colecţia „Oameni de seamă" (Edit. Tineretului, 1960), Tudor Vianu făureşte în linii sobre portretul moral al lui Ovidiu şi-l situează pe poet în ierarhia valorilor culturii romane din secolul său :

„Biografia de faţă, spune criticul român, apare într-o colecţie a « Oamenilor de seamă ». A fost Ovidiu un astfel de om? Desigur, dacă ne referim la însemnătatea operei lui poetice, prin care s-a transmis popoarelor noi o parte însemnată a culturii Antichităţii. Dar dacă cerem « oamenilor de seamă » acea tărie exemplară a caracterului, menită să lucreze ca o forţă morală a lumii, sînt permise îndoielile în ce-l priveşte pe Ovidiu. Republica romană ne-a lăsat pilde ale *virtuţii civice şi militare* de care *popoarele moderne* şi-au adus *aminte* şi pe care le-au *utilizat* în educaţia lor morală. Dar lumea imperiului roman a fost coruptă încă de la începuturile ei şi unii din germenii corupţiei sînt vizibili şi în firea lui Ovidiu, aşa cum ne-a înfăţişat-o el însuşi în paginile lui autobiografice. Poet de curte, amestecat în intrigile ei, suferind fără tărie de suflet năpasta, aşteptînd iertarea cu glasul înecat în lacrimi, continuînd să aduleze pe tiranul care ar fi putut să i-o acorde, soarta lui Ovidiu ne poate mişca, dar nu ne inspiră admiraţie. Este unul din romanii care nu ne apar cu trăsăturile de măreţie ale eroilor lui Titu-Liviu. Nu este o statuie, dar tocmai pentru acest motiv este un om şi de aci provine interesul psihologic şi social al cazului său, capabil să inspire pe un povestitor modern. În figura lui trăieşte lungul amurg al imperiului roman care, în timp ce îşi ducea armele pe tărîmuri îndepărtate, supunîndu-le şi istovindu-le, murea pe încetul acasă prin excesul de desfătări, în timp ce sclavii se trezeau la viaţă, iar dincolo de graniţele din ce în ce mai slab păzite creşteau popoare simple şi viguroase, menite să asigure şi ele viitorul omenirii. Soarta l-a făcut pe Ovidiu să cunoască elementele

---

[5] La Harpe, *Cours de littérature ancienne et moderne*, vol. I, Paris, 1851, p. 174.

[6] Gaston Boissier, *L'opposition sous les Césars*, Paris, 1875, p. 119.

[7] W.S. Teuffel, *Histoire de la littérature romaine*, ed. a 2-a, Paris, 1880, p. 81.

[8] W.S. Teuffel, *op. cit.*, p. 91.

acestui contrast şi a marei tensiuni care subliniază ultima perioadă din viaţa poporului roman, l-a purtat din Roma voluptoasă în mijlocul barbarilor aspri, dar nu l-a făcut niciodată să înţeleagă ce dramă se petrecea în lume. Spre sfîrşitul primului secol al erei noastre împrejurările se vor lumina în mintea lui Tacit, în scrierile căruia întîmpinăm o apreciere mai adîncă a situaţiilor şi o reacţie a caracterului care ne inspiră respect. Epoca lui Ovidiu nu era, însă, coaptă pentru o astfel de îndrumare a gîndurilor şi simţirilor. Ovidiu rămîne deci, în mijlocul vremii sale, personajul unei elegii".

Pînă la publicarea celor două articole denigratoare despre Ovidiu, în 1887, Al. Odobescu s-a mai ocupat, măcar în treacăt, de opera poetului (ştim că preferinţele sale s-au îndreptat către poezia lui Horaţiu, din care a şi tradus) şi s-a şi pronunţat de cîteva ori, favorabil, asupra ei. În cursul său de *Istoria arheologiei*, ţinut la Universitatea din Bucureşti şi publicat în 1877, Al. Odobescu, vorbind despre picturile din aşa-numitul mormînt al Nasonilor din calea Flaminia de lîngă Roma, atribuit urmaşilor lui Ovidiu, evocă şi amintirea aceluia care a scris, pe meleagurile noastre, *Tristele* şi *Ponticele*:

„Nimic nu este mai puţin sigur — spune Odobescu — decît această atribuire a citatei picturi la nenorocitul poet, carele a murit exilat pe ţărmurile sălbatice ale Mării Negre, fără ca mîna-i, dibace pe strunele lirei latine, să se fi putut vreodată deprinde a încorda arcul sarmatic:

Moris an oblitus patrii, contendere discam
Sarmaticos arcus, et trahar arte loci?" [9]

Acest pasaj se află aproape identic şi în opera *Pseudokinegetikos* (cap. VII, 3).

Tot în *Istoria arheologiei*, Ovidiu mai este citat în legătură cu luptele dintre lapiţi şi centauri (*Metamorfoze*, XII, v. 210 — 537) şi cu vînătoarea „mistreţului din Calydon" (*Metamorfoze*, VIII, v. 260 — 419):

„Timpul nu mă iartă a vă citi minunata povestire din Metamorfozele lui Ovidiu relativă la acele lupte, nici a vă descrie metopele sau tăbliţele sculptate de sub streaşina Parthenonului din Athena, cari erau toate ca nişte nestimate artistice, înşirate d-a lungul pereţilor, d-asupra columnelor acelui templu măreţ" [10].

„Parcă arta sculpturală a încremenit aci — ca să zic aşa — unul din momentele cele mai dramatice ale frumosului episod în care Ovidiu povesteşte, în Metamorfozele sale, vînătoarea grozavei fiare ... Cu o clipă numai, în povestirea aşa de vie a poetului, am trecut peste momentul ales de artist în sculptura capitolină, cea plină de animaţiune, pe care am comentat-o cu Metamorfozele lui Ovidiu dinaintea ochilor" [11].

După aceste exemple, care conţin tot atîtea aprecieri asupra operei poetului („mîna-i, dibace pe strunele lirei latine"; „unul din momentele cele mai dramatice ale frumosului episod în care Ovidiu povesteşte ..."; „povestirea aşa de vie a poetului"), credem că nu greşim dacă afirmăm că Al. Odobescu n-a făcut parte, pînă la 1887, din categoria detractorilor lui Ovidiu, chiar dacă, în conştiinţa sa, nu l-a socotit pe poet un astru de prima mărime. Momentele de încîntare pe care opera acestuia — fie numai *Metamorfozele* — i le-a provocat ne opreşte să gîndim altfel.

Cum se explică atunci aspra judecată a lui Al. Odobescu faţă de poetul Ovidiu şi opera sa?

Între Al. Odobescu, membru activ al Academiei Române, şi D. A. Sturdza, de asemenea membru activ şi secretar general al Academiei, a izbucnit între anii 1885 — 1888 un puternic

[9] Al. Odobescu, *Istoria arheologiei*, ediţie îngrijită de D. Tudor, vol. I, Bucureşti, 1961, p. 207. Dăm în româneşte versurile, în trad. lui Al. Odobescu: „Uitînd obiceiele patriei, învăţa-voi să încordez arcurile sarmatice şi trăi-voi după chipul locului?"

[10] Al. Odobescu, *op. cit.*, 138.

[11] Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 210.

conflict. Odobescu primise ca avans o sumă de bani ca să procure din arhiva ministerului de externe francez copii după documentele ce interesau ţara noastră, spre a fi publicate în colecţia Hurmuzachi [12]. Se pare că Odobescu, fie că nu s-a putut duce la Paris, la datele hotărîte, fie din alte motive, a întîrziat depunerea copiilor. Fără să admită o amînare, D. A. Sturdza i le reclama insistent, chiar şi în şedinţele solemne ale Academiei. Jignit, Odobescu a început să-l atace în presă — D. A. Sturdza era pe atunci şi ministru al instrucţiunii publice într-un cabinet liberal —, ba chiar şi într-o broşură litografiată [13], în care dezvăluia tirania pe care D. A. Sturdza o exercita în conducerea Academiei, în calitatea sa de secretar general.

Folosind evenimentul inaugurării statuii lui Ovidiu la Constanţa, cu care prilej D. A. Sturdza a rostit o amplă cuvîntare, dar în care a vorbit despre istoria poporului român şi nimic despre poetul Ovidiu, Al. Odobescu l-a atacat de la tribuna ziarului „Epoca", organ al partidului conservator în opoziţie, la care colabora.

Căutînd să minimalizeze festivitatea patronată de partidul liberal şi alocuţiunea ministerului instrucţiunii publice, Odobescu a trebuit să minimalizeze, cum vom vedea, cu toată asprimea, şi obiectul acelei festivităţi, adică evocarea personalităţii şi operei poetului latin Ovidiu. Săgeţile lui Odobescu au lovit în plin în D. A. Sturdza, dar şi în poeţii V. Alecsandri şi Ovidiu. Cele două pamflete pînă acum necunoscute ale lui Al. Odobescu, cu toată verva lor satirică şi erudiţia de care dau dovadă, n-au putut întuneca însă gloria celor doi poeţi.

Dar să ne grăbim să le reproducem mai jos, în textul lor integral.

I

STATUA LUI OVID *

Îmi povestea un prieten carele, încins chiar de acum patruzeci de ani de cel mai înfocat amor al românismului, se întîmplase să se afle, deşi romaşcan[1] de naştere, pe *Cîmpul* zis al *Libertăţii* de la Blaj, cînd, la 15 mai 1848, românii din tot Ardealul se adunară acolo spre a face acel vestit al lor *pronunciamento*[2] naţional, îmi povestea, zic, o curioasă anecdotă de care mi-am adus aminte auzind zvonul şi tevatura ce se făcură zilele din urmă cu inaugurarea statuei lui Ovid la Constanţa.

La 1848, în Blaj, se strînsese laolaltă românimea de la cîmp şi din plai, din cătune şi din oraşe, cei cu sucmane şi cei cu haină albastră. Aceştia mai cu seamă, *inteligheńţii*, precum le zicea pe atunci dincolo de munţi bărbaţilor cu oarecare cultură literară, *inteligheńţii*, cînd unul cînd altul, vorbeau mereu poporului de rînd. Toţi se plîngeau, cu dreaptă mînie, de straşnica urgie a maghiarilor; iar de la păsurile şi de la nevoile timpului de faţă-le, tutulor le plăcea a se repurta cu dor şi cu fală spre vremile străbune, cînd Roma, glorioasa Romă, era singura stăpînă a pămîntului cucerit de Traian asupra barbarilor Daci.

---

[12] Copiile lui Al. Odobescu s-au tipărit în colecţia Hurmuzachi în 1885, 1886 şi 1889, — (Supliment I, vol. I, II şi III).

[13] Al. Odobescu, *Cuvîntare asupra modului cum domnul Dimitrie A. Sturdza îşi îndeplineşte sarcina de secretar general al Academiei Române*, Bucureşti, 1888, 30 p.

* La transcriere am corectat tacit punctuaţia.

[1] de la Roman (din oraşul sau din ţinutul Romanului din Moldova).

[2] pronunţare, hotărîre a unui grup, a unei adunări.

Amicul meu observase că de cîte ori oratorii se rosteau limpede şi apriat [3], după vechile *şleandure*[4] ale graiului părintesc, şi spuneau că trebuie negreşit sfărîmat jugul asupritor al iobăgiei, toată ţărănimea ardelenească, de la mic pînă la mare, striga într-o glăsuire, de răsunau şesul şi văile de îndatinata lor urare : *Să trăiască* !.... Să trăiască, într-adevăr, toţi aceia cari cereau şi vesteau stîrpirea tuturor birurilor şi schingiuirilor ungureşti !

Dar cînd apoi venea şi vorba despre fosta mărire a Romei şi despre *alma glorie a divulu Traian* [5], entuziasmul opincei parcă se mai înmuia şi se modola după un accent cu mult mai puţin convins. „Fie ! — păreau a zice cîmpenii de pe Mureş şi după Tîrnava, precum şi muntenii de pe Criş şi de pe Arieş— „fie, dacă aşa cred domnii cei *inteligheńţi* : Trăiască, batăr, şi alde Trăian !"

Enigma acestei deosebiri de ton o înţelese prietenul meu romaşcanul atunci numai cînd un moşneag cu chica lungă se apropie de dînsul şi îl întrebă, cam în taină : „No, rogu-te, domnişorule, că de nu ţi-a hi cu greaţă, spune, zău, şi nouă, cine cumva a fost să hie acel Trăian, pe care îl tot proslăvesc *inteligheńţii* noştri ? " — „Cine a fost Traian ?, esclamă răspunzînd cu înfocare junele meu prieten. — Traian, moşule, a fost un împărat mare şi tare, bun şi înţelept, care a domnit în ţara cea mai frumoasă, cea mai făloasă şi cea mai mănoasă de pe faţa pămîntului, în ţara Romii unde tot omul era pururea voinic, volnic [6] şi voios. Din acea ţară binecuvîntată de D-zeu ne-a ridicat Traian, pe noi românii, şi ne-a răsădit în pămînturile acestea, unde ne aflăm acuma".

La aceste cuvinte, moşneagul începu a da din cap cu un oarecare prepus de ciudă, de dor şi de mîhniciune, zicînd :— „No, căci a făptuit aşa poznaşă treabă, stau acum de ni-l laudă mereu pe împăratul Trăian ? Dar mai bine făcea — păcatele noastre ! — să ne fi lăsat acolo de unde ne-a ridicat, deoarece era aşa mîndră şi mănoasă ţara noastră de baştine. Acolo doară am fi rămas şi noi — zicu-ţi vorba, domnişorule, — tot oameni voinici, volnici şi voioşi, dar nu bătuţi de toate nevoile, cum am ajuns aice ! "...

Această curioasă şi pesimistă apreţuire a colonizării Daciei de către romani — apreţuire pe care mă grăbesc a declara că eu unul nu o aprob de fel — mi-a venit, zău, nu prea ştiu cum şi ce fel, să o report asupra serbedei personalităţi a lui Ovid şi asupra onorilor postume ce i se fac azi, la noi, sub înrîurirea unui spirit de naţionalitate, întors, pare-mi-se, cu totul pe dos.

Rău s-a gîndit, desigur, unchiaşul cel mult amărît de la Blaj, cînd a făcut vină lui Traian de-a ne fi adus pe noi aci, în Dacia. Traian, coprinzînd această a noastră ţară şi prăsind într-însa viţă de romani, o dovedise, în marea-i prevedere, că este vrednică de a purta pînă la marginile răsăritene ale Europei numele lăudat al Romei. El a trebuit să preţuiască şi să iubească tare acea Dacie a sa, ca să-i încredinţeze seminţie din sîngele său şi să facă dintr-însa, pentru de veci, o *Românie*. Dar într-însa românii au întîmpinat adesea grele nevoi. Era treaba lor ca să le ocolească, să le învingă şi să le doboare. Acum, cînd această treabă este mai mult sau mai puţin îndeplinită, acum este a lor datorie ca, pe pămîntul ce de Traian li s-a fost încredinţat lor, să înalţe drept al lor steag şi drept a lor steaună, chipul acelui nemuritor părinte al neamului românesc.

Dacă, într-adevăr, precum s-a zis mai deunăzi, legiunile lui Traian, ieşite din grele încercări, au ajuns acum de iznoavă [7], la mare izbîndă, apoi aceluia dintre romani, care mai întîi a adus aci legiunile sale isbînditoare, aceluia se cădea, mai nainte de toţi, să-i ridicăm un monument naţional.

---

[3] lămurit, dezluşit.
[4] obicei.
[5] „gloria ocrotitoare a divinului Traian".
[6] liber.
[7] iarăsi din nou.

În pămîntul pe care de buna sa voie şi cu a sa sudoare şi l-a ales şi l-a dobîndit Traian, pentru noi, acolo se cuvine, mai presus de toate, ca să-i durăm *lui* statui, sărbători şi laude.

Dar la noi, ca nicăieri !

Cu vreo sută de ani mai nainte de împărăţia lui Traian, se năştea în orăşelul Sulmone, din Abruzze un gingăşel, sprintenel şi vioi cetăţenaş, fecior de bani gata, pe care părinţii, trămiţîndu-l în studii la Roma, voiau să-l suie la putere, făcînd dintr-însul un avocat. El însă, cu nepăsare, se lepădă de o carieră care încă de pe atunci era foarte bănoasă. Negreşit că nu întru această urmare noi îi vom găsi vreo vină. Dar fiindcă, pe de o parte, natura îl înzestrase cu darul de a învîrti lesne versuri foarte plăcute, iar, pe de altă parte, fiindcă lui îi plăcea, mai presus de toate, să guste şi să descrie numai viaţa de plăceri, acea viaţă amoroasă la care zeii, eroii şi muritorii participau deopotrivă în antichitate, el, dintre toate ursitele omeneşti, îşi alese de a deveni, nu numai ucenicul şi cîntăreţul, dar chiar şi învăţătorul, dascălul amorului :

Ego sum praeceptor Amoris ![8]

Aceasta e lauda ce însuşi îşi făcu şi, cu mintea plină numai de aşa zburdalnice idei, el nu se ocupă cu altceva, pe cît trăi în Roma, decît să urzească şi să cînte, în nenumerate şi meşteşugite versuri, amoruri şi iarăşi amoruri.

Într-o lungă cronică scandaloasă a Olimpului (*Metamorfozele*), el laudă toate minunile zeilor păgîni, care se metamorfozeau cînd în nori, cînd în tauri, cînd în lebede, cînd în ploi de aur şi cînd nu mai ştiu în ce, ca să amăgească soţiile şi fiicele bieţilor muritori. Apoi, închipui răvaşele de dragoste ce ar fi schimbat între dînşii eroii şi eroinele de odinioară (*Eroidele*). Apoi iar, în două lungi serii de poezii erotice şi simţuale, destăinui publicului propriile sale intrigi amoroase (*Amorurile*). În fine, socotindu-se însuşi devenit meşter perfect în nobila şi demna artă ce îmbrăţişase, el adună, rîndui şi expuse pe de rost, uneori cam cu perdea, iar mai ades ca fără de nici un fel de taină, toate regulile artei de a iubi şi de a practica orice soi de iubire (*Arta amorului*) ; nu uită, în urmă, nici mijloacele de a se desbiera sau de a se vindeca de amoruri (*Remediile amorului*), şi dintr-una într-alta ajunse chiar a pune în versuri reţete prin care învăţa pe femei ca să dea cu spoială, cu suliman, cu dres, cu foiţă şi cu ristic[9] (*Cosmeticele*).

Acestea sunt operele de căpetenie ale galantului poet, opere cu care el încînta alcoavele cochetelor şi iatacurile craidonilor din Roma imperială. Acestea sunt titlurile cele mai de frunte ale reputaţiunii sale poetice.

Nu voi fi totuşi eu acela care să tăgăduesc eroticelor poeme ale lui Ovid — căci bag de seamă că abia acum îl numii — orice merite literare ; ba încă şi mai mult, voi recunoaşte chiar că ele pot fi uneori şi instructive, din felurite punte de vedere etice şi anticarii ; însă mă îndoiesc foarte ca cineva să poată afla în operele lui Ovid, scrise în Roma, învăţături întăritoare pentru suflet şi minte. Şi mai puţin încă voi crede că a isbutit cineva vreodată a sorbi dintr-însele iubirea mai specială a gintei latine sau respectului temeinic al mărirei romane.

Dacă n-ar fi fost decît Ovid în Roma, zău, nu ştiu — oricît de plăcut poet a fost dînsul pentru mulţi — dacă am avea cutezarea să ne lăudăm cu origina romană.

Se zice, în adevăr că un oarecare rege al Neapolei, trecînd cu oastea sa prin orăşelul Sulmona, patria lui Ovid, ca să meargă la bătălie, ar fi declarat că bucuros ar priimi să fie

---

[8] „Eu sînt învăţătorul amorului".
[9] unsori, dresuri (cosmetice) pentru faţă şi sprîncene.

învins de vrăjmaş, numai să poată, în schimb să învieze pe Ovid. Acest rege era demnul urmaş al desfrînatei regine napoletane, în curtea căreia vestitul nuvelist Boccaccio îşi făptuia şi-şi povestea libidinoasele sale glume din Decameron[10].

Dar să ne întrebăm acum şi noi : „Oare, spre a reînvia pe Ovid în Dobrogea românită, s-au luptat, acum zece ani, ostaşii noştri dincolo de Dunăre? Fi-va oare acesta gîndul care a însuflat discursurile pronunţate la Constanţa, în faţa elegantei statue cu care D. Remus Opran, primul prefect român al Dobrogei, s-a silit a înzestra şi cu care meritosul artist Ferrari a împodobit noua noastră Tomi? "

Sîntem tare porniţi a crede că d. Dumitru Sturdza, ministrul cultelor şi instrucţiunei publice, care negreşit pe negîndite s-a brodit şi pe acolo spre a prezida o aşa ciudată serbare, că d-lui, zicem, preţuieşte şi mai puţin poate decît noi calităţile şi talentele cu care s-a fălit pururea poetul Ovid. Ne-am mirat foarte a vedea pe d. Sturdza primind, cum am zice, rolul de *magister gregis*[11], în această curioasă reprezentaţiune căria, drept judecînd, nu i se cuvenea nici mai mare solemnitate, nici mai pompoase cuvinte decît acelea ce se obişnuiau odinioară în colegiele de iezuiţi şi care se acordă încă şi acum în unele gimnazii din Germania, cînd, la sărbători scolastice, se joacă pe scenă, pentru satisfacerea pedantescă a unui cerc restrîns de profesori şi de şcolari, comediile latine ale lui Plaut şi ale lui Terenţiu.

Nimic mai mult decît o asemenea fantezie n-avea drept să fie erecţiunea lui Ovid ca statue pe o piaţă a Constanţei. Aşa podoabă a oraşului, cum i s-a zis, nu este cîtuşi de puţin bine aleasă, dacă cumva i se cere ca ea să serve ca un *gagiu*[12] că, pe „clasicul pămînt pe care se află acum, aerul s-a renoit şi urmaşii vechilor legiuni ale Romei au reluat stăpînirea şi paza acestor locuri".

Eroticul poet Ovid, chezăşuind romanitatea Dobrogei, ne înfăţişează o idee aşa de stranie, aşa de nepotrivită, încît, tot ce am spus în contră-i pînă acum ni se pare a fi prea puţin ; de aceea ne propunem să revenim asupra acestui subiect, spre a întemeia şi cu alte nouă dovezi, urarea sinceră pe care o adresăm Românilor de dincoace şi de dincolo de Dunăre : adică să-i ferească Cerul de a lua drept patron al romanităţii lor pe un om cu gînduri aşa străbălate şi cu simţiri aşa duşmane ţărei noastre, precum a fost nesocotitul poet latin Ovid !

Cu voia cititorilor, ne vom mai întîlni peste cîteva zile, tot aci, cu dînsul, spre a-l auzi cum batjocoreşte şi cum blestemă, pe cît îl ţine gura, acea biată ţară care — parcă, zău, n-ar avea altceva mai bine de făcut — stă deocamdată de-i înalţă lui statuă.

II

OVID ÎN TOMI

Înainte de a relua condeiul în mînă spre a răfui aci semile[13] lui Ovid Tomitanul, precum îşi zice însuşi, am voit a mai răsfoi o dată acele nouă cărţi ale *Tristelor* şi *Ponticelor*, coprinzătoare de aproape o sută de elegii şi de epistole, pe care le-a scris dînsul în exilul său dei la Tomi. Mi-a fost încă teamă să nu fac cumva nedreptate unui versificator aşa de elegant şi de clasic, mai ales atunci, biet, cînd el nu se mai răsfăţa vesel în apele profumate ale desfătatului trai din Roma. Mi-am zis : — „Ia să mai vedem ! Poate că n-am băgat eu bine de seamă ; poate că o tîrzie pocăinţă i-a insuflat cugetări şi accente ce-i dau drept la ale noastre respect şi iubire". El însuşi, lăudîndu-se după al său obicei, repetase adesea că „pizmuirea paşte pe vii şi lasă pe dispăruţi în pace" :

---

[10] Boccaccio (1313—1375) şi-a petrecut o parte din viaţă la curtea lui Roberto d'Angio, rege al Neapolelui, pe vremea celei de-a doua soţii a acestuia, Sancia di Majorca. Dar aceasta nu era o desfrînată, ci o adînc credincioasă, pînă la bigotism. Odobescu face aluzie, desigur, la Maria d'Aquino, fiica naturală a regelui Roberto, măritată cu un gentilom napolitan. Aceasta a fost iubita lui Boccaccio, pe care scriitorul a imortalizat-o în opera sa *Fiammetta*.

[11] „învăţătorul norodului" (adunării, reuniunii).

[12] garanţie.

[13] sau *sămile* : socotelile.

Pascitur in vivis livor; post fata quiescit[14].

Cînd, sub strașnica osîndă a lui August, pe care ajunsese a-l mînia cu desfrînatele sale purtări și scrise, Ovid fu alungat cu urgie din Roma și oropsit pe depărtatele maluri ale Mării Negre, viața lui de pînă atunci își rupsese deodată firul.

Nouă simțiri, nouă gînduri năvăliră atunci, fără voie, în mintea și în inima sa. Să vedem însă dacă acestea au fost mai sănătoase, mai nobile, mai demne decît cele pe care dezmetica și cocheta-i Muză le îndrugase în zilele de fericire. Căci — să-i recunoaștem de îndată dînsei o așa mîngîioasă însușire! — Muza-i poetică, lele nebună dar miloasă, nu-l părăsi nici la restriște. Și într-adevăr, cînd citește cineva d-a rîndul toate versurile cîte i-a îngăduit dînsa să toarne pe ale lui tăbliță, în curs de aproape opt ani, cît va fi trăit el năpustit în Tomi, se simte cititorul pătruns de milă văzînd cum, d-a tot lungul *Tristelor* și *Ponticelor*, Ovid, fluturaticul și glumețul Ovid de odinioară, tot mereu se jălește și se vaietă, tot mereu se bocește și se căinează.

Ce folos! În toate acele gemete și oftări, în tot acel amarnic dor de Roma și d-al ei trai plăcut, în toate acele ponoase aruncate cu pumnul preste nenorocita țară în sînul căreia numai nesocotința lui îl asvîrlise, în toate acele jăliri și vaiete, în toate acele boceli și căinări, în zadar căta-vom măcar o frază, un cuvînt care să destăinuiască ceva cugetări mai înalte, ceva simțiri mai nobile, care cel puțin acum să fi pătruns în mintea și în inima lui Ovid. Strivit subt o osîndă, pe care nici nu cutează să o rostească și să o califice curat, sufletul lui nu se arată nicăieri mișcat măcar de o demnă revoltă în contra unei nedrepte pedepse. El pretinde că numai geniul său poetic l-a pierdut și acel geniu, pe care însuși așa des îl glorifică, nu-i insuflă nici tăria unei indignațiuni. Ca un sclav umilit și slugarnic, el se tîrăște mereu, chiar și de departe, la picioarele împăratului; ca un milog, mereu îi cere pomana unei iertări, sau cel puțin o alinare de pedeapsă. Iar această mult dorită alinare știți oare ce este? El cere să-i mute exiliul într-alt loc, căci acolo unde se află el nu poate trăi, căci nimic pe lume, după zisa, de sute de ori repetită a lui Ovid Tomitanul, nu este mai urît, mai neplăcut, mai pocit, mai mizerabil, mai murdar, mai neospătos, mai prostatic, mai sterp, mai neroditor, mai viforatic, mai friguros, mai înghețat, mai urgisit și mai blestemat de zei și de oameni, decît țara afurisită a Dobrogei și decît orașul ticălos al Tomii, unde el se află trăind, mai rău decît cum ar fi în iad.

Într-o clădărie de peste 6 000 de versuri, unde <de> mai multe zecimi de ori poetul pribeag descrie, rudelor și amicilor săi din Roma, locurile în care el se topia de dor și de inimă rea, gîndindu-se la ceea ce are și la ceea ce a pierdut, niciodată măcar nu a greșit a zice o vorbă despre țărmurile mărețului Istru și ale Mării Negre, despre țările noastre române de decindea și de dincolo de Dunăre. Atît e de ponivos [15] și de zăcaș [16], cînd e vorba de ce brumă de foloase va fi avut și pe atunci acea țară, încît, n-o prezintă cititorilor săi decît cufundată sub troiene de ninsoare, zbîrlită și strepezită de vifore și de crivețe, înțelenită și încleștată în sloiuri și în scuți [17] de ghiață.

Nu este oare chiar acest fapt, o învederată dovadă de ura nelmpăcată, de disprețul nemărginit ce el purta acelei poporațiuni simple și primitive ce cu bună voie îl priimise și-l adăpostea? Totuși, așa groaznic dînsul a urît-o, încît, în poema sa cominatorie [18], intitulată *Ibis*, în care blestemă pe dușmanul ce l-a pîrît lui August și a uneltit izgonirea sa din Roma, dupe ce l-a încărcat cu 257 de anateme, întocmai ca în cărțile de afurisanie ale bisericei noastre, nu găsește

---

[14] V. traducerea, imediat mai sus, în textul lui Odobescu.
[15] calomniator.
[16] răzbunător.
[17] turțuri.
[18] amenințătoare.

alt blestem mai năprasnic, mai covîrşitor ca să pună culme celorlalte, decît să-i ureze ca să fie şi dînsul osîndit a trăi printre locuitorii Dobrogei şi chiar acolo să şi moară !

Cum oare ! Acea coastă elegantă de la Constanţa, unde toţi bucureştenii noştri de azi — din care mulţi sunt cel puţin tot aşa de subţiri la gusturi ca şi Ovid — aleargă vara cu plăcere ca să răsufle acolo aerul învietor al mării şi să-i privească luciul plin de încîntări, acea Constanţă, pe cînd se numea Tomi, n-a găzduit şi n-a adunat în preajmă-i, pe seama lui Ovid, în timp de opt ani, decît viscole, furtuni şi înfiorătoare talazuri ? Să ni se ierte a potrivi viclenia versurilor lui Ovid întru ceea ce priveşte clima bietei noastre Dobroge, cu vorba ţiganului carele, ca să domirească pe rumânică pentru ce nu-l cinstise nănaşi-său, cu ouă roşii de Paşte, nu găsi alta mai nemerită decît să-i spună că se brodise Paştele într-o miercure, zi de post. Aşa, pe semne, şi exiliul de opt ani al lui Ovid în Tomi, s-o fi brodit şi el într-o vecinică iarnă.

Bietul Ovid ! de orice parte l-om întoarce ca să-l cercetăm de aproape, e se dă singur de gol şi, întocmai ca ţiganul — lăutar şi el din fire — , îl dovedim a fi libidinos şi lăudăros, fricos şi mincinos.

Cît despre Dobrogea, de cînd este a noastră, noi cu ochii vedem cum e, şi negreşit — oricît crezămînt ar voi să dea unii palavrelor lui Ovid — noi, azi, între dînsul şi dînsa, o ţinem pe dînsa de mai bună, mai folositoare, mai cu preţ şi mai cu temei, decît a fost vreodinioară dînsul.

Precum am mai zis-o şi de alt rînd, dacă romanii, cu care ne place a ne lăuda ca cu părinţi ai noştri, ar fi fost toţi de teapa lui Ovid, apoi, zău, n-am avea cu ce să ne lăudăm !

Şi cu toate acestea —lucru foarte curios — la noi astăzi, dintre vechii romani, Ovid şi semenii lui sunt la mai mare favoare ! Poetul român cel mai de frunte, d-l V. Alecsandri, după ce nimeri a susura cu măiestrie pe lira lui Oraţiu, o gingaşe idilă teatrală, ce se petrece la scocul *Fîntînei din Blanduzia*, s-a ispitit a face din Ovid, din fluturatecul şi cainicul[19] Ovid, un om cu geniu nobil şi generos în Roma, iar în Tomi, un erou şi un profet inspirat al nouei Rome de la Istru. Astfel s-a plămădit, din marmură şi din glie, tragedia în versuri a lui Ovid, jucată pe scena română. Urmărind cu piciorul pe uscat, zborul, de astă dată cam opintelnic, al poetului, d-l Remus Opran închipui să înjghiebeze în trista personalitate a anticului exilat din Tomi o înfrăţire, pe tărîm arhaic şi naţional, a Dobrogii, unde d-lui fu cel dintîi prefect român, cu ţara României unde renăscuse acum vitejia străbunelor legiuni ale lui Traian, şi chiar cu Italia, de unde d-sa păstrase oarecare amintitri de clasicitate. Astfel se făuri în bronz statueta lui Ovid, aşezată pe o piaţă din Constanţa.

În fine, tot în socoteala închipuitului Ovid, d-l ministru al cultelor şi instrucţiunei publice din regat pronunţă în faţa acelei statue un foarte lung discurs alegoric în care, acelaşi Ovid, *preceptorul amorului* şi *detractorul înverşunat* al bietei noastre Dobroge, se pomeni transformat, fără voia lui şi a nici unuia dintre zei şi dintre oameni cu inimă românească, în *Sentinela română*, care

Vecinic în picioare
Printre valuri arzătoare
Va lupta, lupta-va foarte
Fără-a fi atins de moarte.
Căci, român, este-n putere
Şi românu-n veci nu piere !

Ovid, ca erou nepieritor, strejuind acuilile romane pe ţărmurile orientale ale Dunăre, aceasta este o iperbolă istorică şi literară din cele mai nepomenite !

[19] sărman, de plîns.

Dar cu atîta nu ne e de ajuns. Ovid, păcătosul de Ovid, a tras şi cu piciorul. Un al treilea academic român, văzînd vîlva actuală a lui Ovid, pe care îi veni chiar originala idee de a-l împonţişa cu cronicarul moldovean Miron Costin, un al treilea meritos academic, zicem, puse, mai an, pe scena românească, în pofida eroticului Ovid şi a pretinselor sale virtuţi nedreptăţite, pe un alt poet latin, şi mai deochiat, pe lubricul Marţial, aşa tare despreţuit de împăratul Traian !... [20]. Nu cumva — teamă mi-e ! — se mai găteşte la noi vreo dramă, vreo statue, vreun panegiric pentru alţi poeţi şi romanţieri latini din şcoala pornografică a grecului Sotiade[21], precum au fost, bunăoară, Petroniu cu al său *Satiricon* sau Apuleiu şi grecul Lucian, cu ai lor *măgari de aur*? Cine ne poate spune unde s-ar opri literatura şi artele în România, pornite pe calea ce au apucat !

Dar oare este, la noi, această pornire un ce premeditat, un ce calculat, un ce făcut în conştiinţa faptului, or un fenomen provenit din aplecări firești ale spiritelor spre cugetele şi formele cele mai desfrînate?

Este oare măcar o imitaţiune, cu amintiri antice, a acelei literaturi contimporane din Francia care, sub numele amăgitor de *artă realistă*, mînjaşte şi spurcă tot ce atinge şi-şi închipueşte că, măzgălind şi întinînd, cît pot mai mult, natura, *o realizează*, adică o reproduce mai cu adevăr decît cum o prezentă şcoala, în tot cazul demnă şi onestă, a idealiştilor? [22].

Nici una, nici alta din aceste două bănuieli n-au vreun temei în ciudatul fapt literar ce constatăm la noi. Toate persoanele pe care le-am numit sau le-am indicat mai sus ca provocatori ai acestei mişcări sunt departe, foarte departe de a rătăci cu gîndul prin asemenea străbălări. Toate se ţin cît se poate mai înstrăinate de focarele moderne ale pornografiei literare. Lor nici prin gînd nu le dă de a admite ori de a permite asemeni înriuriri sau chiar asemenea presupusuri în operele de artă şi în scrierile româneşti. Fără voia şi fără ştirea lor, se expun dar la aşa neplăcute bănuieli. Desigur, nici unul dintr-înşii n-a învăţat carte la şcoala poetică şi artistică a Aretinului [23], unde se răspîcau pe limbile moderne poemele erotice şi epigramele neruşinate ale lui Ovid şi Marţial şi unde artele se inspirau din picturele infame ale camerelor cubicularii [24] din antichitate. Negreşit, nici unul n-a făcut vreodinioară parte din vreo companie ca aceea a tinerilor veneţiani, zisă *della Calza* [25], a căror întreagă viaţă era regulată după preceptele *Artei amoroase* a lui Ovid.

Cu toate acestea, zică-se numai în străinătate că, în România, poeţii latini cei cu mai multă trecere, cei care sunt cîntaţi, lăudaţi şi glorificaţi, sunt alde Ovid şi Marţial, toţi oamenii cari, pe aiurea decît la noi, ştiu carte, vor zice cu mirare : „— He, he, primejduită ţară ! Uite colea ce şi-au ales ei din vechile date latine spre a se făli cu origina lor romană ! — Ei, însă, îşi datoresc fiinţa lor virtuosului şi viteazului Traian. De ce oare-l vor fi dat în laturi, ca să se coboare pînă la cei ce, în Roma, îşi pierdeau timpul în lubrice jocuri de spirit? Pentru ce, în loc de a suna mereu în buciumul războinic al legiunilor, din care ei se trag, s-au pus tocmai acum să sbîrnîie din drîngul sgîndăritor al poeţilor erotici? Unde cred să ajungă ţiind aşa lăturaşe potece? "

Din norocire, astfel de prepusuri ar fi cu totul fără bază. Realitatea este că acea scădere şi scălîmbare a ideilor, la noi, nu provine cîtuşi de puţin dintr-o pornire mai specială spre *erotismul* antic sau spre *realismul* contimporan. Nimeni dintre ai noştri nu se gîndeşte la asemenea mişelii

---

[20] Autorul : V. A. Urechia ; piesa s-a jucat la 21 dec., 1885, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

[21] Sau Sotades : poet, a compus satire obscene ; a trăit în Egipt pe vremea lui Ptolomeu al II-lea (285—247 înainte de e. n.).

[22] Aluzie, desigur, la curentul naturalist şi realist francez, ai cărui reprezentanţi de frunte au fost fraţii Goncourt, Emile Zola şi Guy de Maupassant (1860—1870).

[23] Pietro Aretino (1492—1557), poet italian, satiric şi licenţios.

[24] cameră de dormit.

[25] ordin instituit la Veneţia, în 1460, pentru instruirea tineretului în arta militară.

literare, dar, ceea ce nu este mai puţin întristător eă acele deviaţiuni, acele scăpătări în idealul nostru istoric, literar şi artistic, provin mai cu seamă din lipsa de un criteriu solid şi drept cumpănit, întru ceea ce priveşte simţămîntul de naţionalitate sau, mai bine zicînd, întru ceea ce priveşte noţiunea de *origină* şi de *gînte*.

La cei mai mulţi din bărbaţii de care ne-am atins aici, s-au văzut în alte timpuri gîndiri şi aspiraţiuni mai nalte. Ce-i face oare de li s-au întunecat, deocamdată, vederile? Ce-i face de văd mic, ceea ce mai înainte vedeau mare? De ce li s-a îngustat şi li s-a scălciat acum orizontele intelectual? Încearcă oare azi, la noi, chiar şi artele şi literatura acea *influenţă morală* şi materială sub care pare a se fi ofilit toate nobilele avînturi şi toată demnitatea omenească?

Căci, într-adevăr, nu este lucru de ascuns. Nu se mai ştie, nu se mai simte, s-a uitat şi s-a încurcat, la noi, adevărata preţuire a instinctului de naţionalitate sau, ca să zicem şi mai lămurit s-a pierdut dreapta noţiune despre ceea ce ne impune demnitatea gintei şi originei noastre.

Dacă, spre exemplu, am face şi noi cum fac Germanii, chiar acum şi negreşit în marea daună a gintei latine, dacă noi am cugeta mai sănătos şi am pune preţul ce ele merită la originile noastre latine, noi am studia şi lăuda cugetătorii şi scriitorii cei mari ai Romei, ne-am inspira dintr-înşii; am înălţa chiar în vederile tuturor, spre a noastră proprie întărire morală şi naţională, acele monumente glorioase ale Romei, care amintesc despre trecutul nostru.

Cînd ar fi lucrurile astfel, adică cum ar trebui să fie, nu am vedea inaugurîndu-se oficial şi cu solemnitate, ca prima statue a unui roman, edificată pe tărîm românesc, simulacrul de bronz al searbădului Ovid. Nu, atunci un guvern patriotic şi drept preţuitor al măririi naţionale s-ar fi grăbit a ne dura — în mijlocul atîtor monumente promise şcoale, academii, biblioteci, muzee, pentru care ştim că s-au votat sume considerabile, dar negreşit iluzorii, deoarece nu vedem nimica în fiinţă — ne-ar dura, zicem, monumentul fundamental al existenţei noastre, acea *Columnă a lui Traian*, fala Romei şi stîlpul naţionalităţii noastre [26].

E lucru trist a zice că noi, pentru care acea columnă este adevăratul steag naţional, nu o avem încă în capitala regatului României, atunci cînd simple muzee din Anglia şi din Franţa (cel de la South Kensington în Londra şi cel de la St. Germain lîngă Paris) o posedă turnată în metal şi clădită numai în folosul studielor arheologice şi artistice.

Cei de la noi cari ştiu în conştiinţă a-şi iubi ţara şi a-i preţui naţionalitatea, aceia se închină numai la gloriosul monument al lui Traian şi nu risipesc tămîie sub statua obiditului de Ovid.

Pe acela, pe Traian voim să-l avem cît mai curînd, dominînd românimea întreagă din vîrful spiralei ce dînsul a urcat cu legiunile sale victorioase, spre a întemeia aci o *Românie*. Cît despre Ovidiu, să nu ni se ceară mai mult decît, cînd ne gîndim la dînsul, să ne veselim şi noi împreună cu aceia care spun că chipul lui, aşa bine tratat de sculptorul italian Ferrari, l-au ascuns chiar admiratorii lui într-o piaţă a oraşului, unde el cată cu jind nu la mare, doar că o vedea viind corabia latină ce-i va aduce iertarea imperială, ci la sofaua unde cafegiul turc Ali desfătează cu rahat, cu manele, cu inglingele şi cu giubuşuri [27] pe tembelii din moderna Tomi.

Încă un cuvînt la adresa celor din cititori care ar voi să se convingă mai pe deplin de tot binele ce Ovid a zis de ţara Dobrogei. Ingeniosul nostru filolog şi istoric, d. Hasdeu, a tradus, în *Istoria* sa *critică*, toate versurile din *Triste* şi din *Pontice* unde poetul din Tomi descrie locul

---

[26] Încă din 1878, în şedinţa de la 2 sept. a Societăţii Academice Române, A. Odobescu propunea să se înceapă demersuri pentru obţinerea unei copii după Columna lui Traian şi aşezarea ei în faţa palatului Universităţii din Bucureşti.

[27] *manele* = melodii turceşti de iubire; *inglingele* (sau *englingele*) = petreceri; *giubuşuri* (sau *giumbuşuri*) = pozne, glume.

său de exil. Tot acolo d. Hasdeu a emis o curioasă ipoteză, pe care mai că ar confirma-o tot aşa bine starea actuală a lucrurilor ca şi deducţiunile limbistice prin care îndrăzneţul filolog vrea să ne dovedească cum că vechii locuitori dunăreni, admiratori ai lui Ovid, erau din neamul schilod şi jigărit al *Căţuţilor*, al căror nume d. Hasdeu pretinde — şi noi lăsăm asupra d-sale toată răspunderea faptului — că este sinonim cu acela de *Kitici*, *Pitici* şi *Pigmei*.

În acest caz am putea zice : după sfînt şi închinătorii !

Dar cît despre Traian, el cu legiuni de *uriaşi* a biruit pe alţi *uriaşi*, Dacii. Fiecare om pe lume îşi are măsura sa şi după acea măsură îşi măsoară gîndurile şi faptele sale.

CORESPONDENȚĂ LUCIAN BLAGA (I)

I. OPRIȘAN

După știința noastră s-au publicat pînă acum — cu o singură excepție[1] — numai scrisori răzlețe și de mică importanță din vasta corespondență Lucian Blaga. Aceasta a făcut ca una din însemnatele laturi ale personalității sale — aceea a epistolierului — să rămînă total sau aproape total necunoscută, atît cercetătorului, cît și cititorului. Scrisorile[2] din fondul Bibliotecii Academiei pe care le înfățișăm în cele ce urmează au darul, pe lîngă lămurirea a numeroase chestiuni de natură biografică sau interpretativă, să contureze în primul rînd imaginea intimă a poetului și filozofului Blaga.

Desigur, un asemenea scop ar fi fost mult mai bine servit de apelarea la întreaga corespondență sau măcar la cîteva piese reprezentative decît la un număr de scrisori de valori diferite, alăturate absolut întîmplător, cum este cazul celor de față. Dată fiind însă ponderea cantitativă destul de însemnată a acestora, parcurgerea lor ne lasă totuși o idee suficientă asupra personalității și felului de manifestare al celui care a fost Lucian Blaga.

O legendă la a cărei creare și perpetuare a contribuit însuși scriitorul ne prezintă un Blaga tăcut. „Lucian Blaga e mut ca o lebădă" se autodefinește el în poezia *Autoportret*. Într-un recent interviu[3], sculptorul Ladea ne înfățișează un Blaga disimulat, încercînd și reușind să-și

[1] E vorba de cele 3 scrisori adresate de Lucian Blaga lui Ion Brucăr (la 7 februarie 1933, 27 februarie 1933 și 12 decembrie 1934), pe care noi înșine le vom folosi în cursul prezentării de față, dată fiind pe de o parte importanța lor și aproape totala necunoaștere în mediul literar, iar pe de alta apartenența lor la fondul adus în discuție (cel al Bibliotecii Academiei). Scrisorile au fost publicate de Gabriel Liiceanu în „Revista de filozofie", tom 13, nr. 12, 1966, p. 1489—1495 (Lucian Blaga : *Trei scrisori inedite asupra fenomenologiei*), și comentate de același într-un articol ulterior : *Pe marginea unor inedite*, „Revista de filozofie", tom 14, nr. 2, 1967, p. 157—162.

[2] Înșirăm în continuare, în ordine strict cronologică, numele celor cărora le-au fost expediate cele 45 de scrisori : Liviu Rebreanu (*16* : coresp. invent. 142 237—142 238 ; 142 252 ; 142 239—142 251), Ion Pillat (*1* : coresp. invent. 89 063), P. Comarnescu (*1* : coresp. invent. 147 224), Octavian Beu (*1* : coresp. invent. 147 999), I. Brucăr (*3* : coresp. invent. 147 221—147 223), Ion Petrovici (*5* : $S \frac{22\ (1-5)}{XXV}$), I. Diaconu (*2* : coresp. invent. 108 672—108 673), Melania Livadă (*16* : coresp. invent. 146 719—146 739).

[3] Iată mărturisirea lui Romul Ladea : „Într-adevăr, Blaga era așa, mut ca o lebădă. Stătea ore întregi și nu scotea o vorbă sau, dacă totuși vorbea, spunea tot felul de năzbîtii, un soi de anecdote pe care nu știu de unde le aduna. Le spunea nu ca să spună ceva, ci ca să ascundă ceva. Aceste anecdote erau trase ca niște zăvoare peste lumea sa dinlăuntru. Și mai înainte de a vedea ce efect au avut ele, Blaga izbucnea într-un rîs foarte personal, care-i da o înfățișare cu totul nouă. Părea apăsat din adînc de o putere torturantă, de care cu mare greutate se putea elibera. Rîsul, mă gîndesc, era un soi de supapă. Cît timp mi-a pozat pentru bustul pe care i l-am făcut — mai mult de două luni de zile — nu o dată am încercat să-l descifrez, cum se spune, să-l cuprind pe Blaga poetul, gînditorul, filozoful, dar el n-a lăsat nici o clipă

ascundă gîndurile în dosul unei locvacităţi lipsite de substanţă. Scrisorile avute la îndemînă contrazic ambele ipostaze. Prins în jocul ideilor, Lucian Blaga îşi întreţine pe multe pagini interlocuitorul — una dintre epistolele adresată lui I. Brucăr se întinde pe nu mai puţin de şapte pagini dactilo.

Rezultă de undeva că scriitorul ar ocoli în mod savant întrebările ce vizează esenţa personalităţii sale, învăluindu-şi gîndurile intime? Nicicum ! Blaga se dezvăluie cu multă francheţe, spunîndu-şi deschis părerile. Mai mult, dat fiind specificul unei bune părţi a corespondenţei de faţă — corespondenţă prin care autorul *Poemelor luminii* comunică cu unii din criticii operei sale — Lucian Blaga face cîteva mărturisiri de-a dreptul revelatorii asupra scrisului său.

Se pare că corespondenţa suplinea imperioasa nevoie a scriitorului de a comunica măcar indirect cu semenii săi, dacă deschis nu găsea totdeauna nota corespunzătoare „desfăşurării" sale verbale. Oricum, mai mult decît în cazul altor personalităţi literare, cercetătorul trebuie să apeleze, spre a-şi forma o idee obiectivă asupra omului Blaga, în primul rînd la scrisori şi abia în cele din urmă la opera filozofică şi literară — în rîndul căreia trebuie inclus şi *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*.

Era Lucian Blaga distant, inabordabil? Cel puţin în scris nu ! El însuşi rostea cu anume maliţiozitate Melaniei Livadă : „Îmi vorbeşti în scrisoare despre un oarecare Lucian Blaga «inaccesibil»... Nu cunosc acest personaj. Cunosc însă pe altul cu acelaş nume, aproape tot atît de accesibil ca şi poezia sa" (scr. fără dată, 1947). Cert este că Blaga îşi cultiva cu grijă prieteniile, dînd dovadă de multă atenţie şi chiar de tandreţe. De asemeni se arăta nespus de afectat faţă de oricine se interesa de creaţia sa, mulţumîndu-i, complimentîndu-l, făcîndu-şi-l prieten, sprijinindu-l cu statornicie, corijîndu-i opiniile în sensul obiectivităţii etc. Fapt explicabil şi prin aceea că dincolo de buna primire a operelor sale din partea criticii, scriitorul simţea în jurul său un fantomatic complot al tăcerii. Şi scrisorile adresate Melaniei Livadă, devenită intimă a familiei, sau cele către I. Brucăr, cărora le face observaţii pe manuscrisele unor viitoare articole dedicate operei sale, sînt edificatoare pentru protocolarismul şi grija sinceră de a-şi apropia interlocutorul de care dădea dovadă Lucian Blaga. Iată cum îşi începe prima epistolă către I. Brucăr, în care avea să-i aducă obiecţii fundamentale : „Iubite şi mult stimate domnule Brucăr, Comarnescu mi-a anunţat mai de mult studiu ce-l scrii despre *Eonul dogmatic*. Cu toate că ştiam despre el, primirea lui mi-a produs mare emoţie. Studiul vine de la un om în care văd pe unul dintre cei mai pregătiţi ai noştri sau chiar pe cel mai bun cunoscător al istoriei metafizicei ce-l avem. Trebuie să mai vorbesc oare despre satisfacţia ce-am avut-o văzînd că filozofii noştri totuşi sunt preocupaţi de anume idei al căror autor mă simt? [...] Deşi aş avea o serie de obiecţiuni frăţeşti de făcut studiului ce mi l-ai trimis, îţi sunt cît se poate de recunoscător pentru osteneala şi interesul ce-l arăţi «filozofiei» mele. Onoarea de a mă pune în volumul d-tale o consider ca un semn de cel mai bun augur" etc. (scr. din 7 februarie 1933).

Afirmaţiile de mai sus răspund în parte şi la o altă firească întrebare. Poet şi filozof metafizic, era Blaga abstras realităţii cotidiene? Grija cu care se preocupa de tot ce se scria despre sine — mergînd pînă la a hotărî publicarea unor atari articole în diverse periodice cu ai căror redactori era în legătură — , intervenţiile pentru numirea diverselor persoane pe care le aprecia, în diverse posturi, rugăminţile insistente adresate lui Liviu Rebreanu — adesea umilitoare : „Dragă Rebreanu, te rog, te rog, te rog, te rog premiera «Tulburării» în ianuarie" — pentru a i se juca *Meşterul Manole* sau *Tulburarea apelor*, şi aşa mai departe, ne vorbesc de un Blaga profund interesat de destinul creaţiei sale şi adînc ancorat în cele lumeşti, deşi la un mod naiv.

În fine, refuzul exprimat lui Ion Petrovici de a ţine o conferinţă Eminescu, probabil la Academie, evidenţiază seriozitatea pe care o punea Blaga în tot ce făcea, dar şi teama de a nu

---

descoperită geografia sa interioară, cu reliefuri uluitoare. Era avar cu tot ceea ce îi aparţinea, ca un tezaur acoperit de grele sigilii" (Ion Magnea, *Romul Ladea despre „lumea sa de gînduri"* [a lui Lucian Blaga], „Argeşul", an. III, nr. 3 (23), martie 1968, p. 16).

călca în gol. „Sosind aici [la Cluj] — se justifică el faţă de Petrovici — , mă găsesc în faţa unor chestiuni familiare care mă pun în imposibilitatea de a accepta să fac conferinţa despre Eminescu la 16 iunie. Subiectul e copleşitor, timpul scurt nu-mi îngăduie o recitire a operei. Dacă ştiam o lună mai curînd, poate mă aranjam [...] Toată plecarea precipitată din străinătate spre casă, cursurile, acu examenele etc. mi-au dat osteneli la cari nu pot să mai adaug şi pe aceasta a unei conferinţe, în care nu mi s-ar ierta niciodată să spun banalităţi" (scr. din 31 mai 1939).

Trecînd la substanţa informativă a scrisorilor, trebuie să remarcăm de la bun început că datele biografice sînt mai puţin preţioase decît cele referitoare la concepţia şi viziunea sa filozofică şi cu atît mai puţin decît relatările asupra propriei creaţii poetice. De asemeni că, cu o singură excepţie[4] — scrisoarea din 23 martie 1937 adresată lui I. Petrovici, prin care Lucian Blaga îl roagă să-i facă răspunsul la discursul său de recepţie de la Academie, motivînd astfel : „Academia dăduse precădere poeziei mele şi a rugat pe d. Goga să facă răspunsul. Dl. Goga e însă foarte ocupat, precum ştiţi. Îmi place să cred însă că filozofia mea e tot atît de importantă ca şi poezia mea" — ştirile biografice mai însemnate privesc nu atît viaţa scriitorului, cît creaţia sa.

Din scrisorile trimise lui Liviu Rebreanu, al căror obiect îl formează în marea lor majoritate reprezentarea *Meşterului Manole*, aflăm că piesa, pe care autorul dorea s-o intituleze pe afişul spectacolului doar *Manole*, spre a nu se face „vreo confuzie (în marele public)" cu „ceilalţi doi «Meşteri Manole» jucaţi anii trecuţi" (scr. din [martie 1929]), şi pe care, în forma tipărită, o retrăsese de pe piaţă într-un moment de mari deziluzii — „Le-am scos pe toate [exemplarele] din vînzare în momentul cînd credeam că nu mai pot să aştept nimic de la ţara mea ! (Stau toate grămadă într-un pod la Sibiu)" (scr. din 15 dec. 1928) — , constituia la acea dată, în concepţia scriitorului, punctul maximei sale afirmări dramatice : „Dacă întrebi de ce tocmai *Meşterul Manole* — scrie el — îţi răspund : la vîrsta mea nu mai pot începe cu *experimente*. Sunt sigur numai de *Meşterul Manole*. Pentru început nici nu mă gîndesc la altă piesă" (scr. din 3 dec. 1928). După cum se ştie, deşi a fost primită cu multă căldură, drama nu a făcut decît unsprezece spectacole, ceea ce l-a întristat foarte mult pe Blaga. De aceea promisiunea lui Rebreanu de a-i relua în stagiunea următoare *Meşterul* şi de a-i pune în scenă *Tulburarea apelor* îl încîntă nespus. Dar după lungi tergiversări, Rebreanu dă înapoi, încît aproape de sfîrşitul noii stagiuni — într-o scrisoare prin care intervenea în favoarea alocării unor fonduri Teatrului Naţional din Cluj pentru un turneu cu *Meşterul Manole* prin Ardeal, Banat şi Bucovina — Lucian Blaga conchidea amărît : „Dragă Rebreanu, socot promisiunile tale de astă-vară de a-mi relua pe *Meşterul Manole* şi de a-mi juca *Tulburarea apelor* ca o mare păcăleală pe care ar fi trebuit să mi-o tragi de 1 aprilie. De aceea sînt foarte supărat pe tine" (scr. din 17 aprilie 1930).

Ştirea următoare la care ne oprim priveşte proiectul unui volum intitulat *Peisagii româneşti în opera cîtorva vechi pictori străini*, plănuit să apară în cursul anului 1933, graţie colaborării cu Octavian Beu, proiect ce atestă o dată mai mult preocupările lui Lucian Blaga faţă de artele plastice. „Titlul — scria el din Salzburg la 14 aug. 1933 lui Beu — e astfel destul de larg ca să putem vorbi şi despre alţii decît Jaschke. Şi totuşi, titlul nu cere neapărat să *epuizăm* chestiunea .... Lucrarea mi-o închipui editată *frumos*. Altfel n-are rost. Dacă avem vreo *35 foi* cu reproduceri (deci 70 pag.), pe o foaie *una*, şi un text cam de zece pagini, cu acelaşi text tradus în nemţeşte şi franţuzeşte, am avea cel puţin 100 pagini. Ceea ce e de ajuns. Dacă e mai mult, cu atît mai bine". Interesant însă că proiectul pare a fi în întregime opera lui Blaga, Beu fiind cooptat coautor mai ales pentru partea administrativă a lucrării şi pentru relaţiile cu diversele mecenate. Asta îl şi face probabil pe Blaga să noteze într-un *post scriptum* : „Cîştigul sunt de părerea să-l împărţim cît mai frăţeşte". Se pare însă că temerea lui Blaga în legătură cu plecarea „mecenatelor" ce au promis sumele necesare unei atari întreprinderi, înainte de a apuca să le dea, a fost întemeiată, deoarece cartea nu a mai văzut lumina tiparului.

[4] Poate ar trebui inclusă aici şi afirmaţia scriitorului că prietenia cu Nichifor Crainic „la fost cea mai rodnică prietenie a vieţii mele" (scr. din 16 ian. 1940 către Ion Petrovici), deşi lucrurile sînt cunoscute.

În sfîrşit, relatările despre *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* ni se par fundamentale, lămurindu-ne atît asupra destinaţiei scrierii, cît şi asupra locului pe care îl ocupă în contextul creaţiei lui Blaga. „Lucrarea pe care am terminat-o [la 5 iulie 1946] — scrie el în aceeaşi zi Melaniei Livadă — e un volum de aprox. 300 pagini, primul dintr-o serie la care intenţionez să lucrez în cursul anilor. E vorba de-un fel de autobiografie, care se va citi ca un roman *dens*. Întîiul volum cuprinde copilăria, adolescenţa, prima tinereţe (pînă la 25 ani). Titlul : *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*. A fost pentru mine o încercare în care am căutat să-mi însuşesc şi acest meşteşug al prozei literare. Deocamdată plănuiesc vreo trei volume, dar ar putea să iasă şi mai multe". Mărturisirea echivalează cu o revelaţie pentru biograful şi exegetul operei sale dispus să ia afirmaţiile din *Hronic*... ad literam şi mai ales impune considerarea acestuia în primul rînd ca o operă artistică.

Cele mai însemnate rămîn însă datele ce evidenţiază fie concepţia şi viziunea sa filozofică, fie specificul poeziei sale.

Despre primul aspect, Lucian Blaga se pronunţă în repetate rînduri de-a lungul corespondenţei de faţă. O face însă insistent şi cu lux de argumentaţie în scrisorile adresate lui I. Brucăr, ca observaţii la studiul acestuia despre *Eonul dogmatic*. Ceea ce trebuie reţinut de fapt, din această lungă pledoarie *pro domo* contra diverselor influenţe, identificate de autorul studiului în cadrul sistemului său de gîndire — dincolo de argumentarea propriu-zisă — e ardoarea cu care Blaga încearcă să-şi convingă interlocutorul asupra originalităţii metodei şi ideilor sale filozofice[5] : „În *Eonul dogmatic* — replică el — ,termenul de «dogmă» are exact semnificaţia aceasta de «minus-cunoaştere». [....] Ori, această concepţie despre «minus-cunoaştere» o consider că îmi aparţine *în întregime*. Aceasta e ideea şi teoria mea. De aci trebuie judecat întregul şi nu după vagi aparenţe, sau după atingeri accidentale cu alţi gînditori. O lucrare în care încerc să dau concepţia despre *o metodă nouă* de cunoaştere (cu ilustraţii embrionare în istorie) nu poate fi considerată ca produs al unei metode (fenomenologismul) care sfîrşeşte totdeauna cu o *inventarizare faptică* şi care opreşte orice concluzii *constructive*". Şi mai departe : „Subliniez toate acestea fiindcă vreau să-ţi atrag atenţie asupra ceea ce consider eu centru al concepţiei mele, care e în primul rînd *epistemologică*" (scr. din 7 februarie 1933). La fel de pornit este Blaga şi împotriva pragmatismului ficţionalist, a kantianismului, a klagesianismului sau hegelianismului, faţă de care Brucăr îl găseşte tributar. „Kantianismul meu ? — se arată Blaga mirat. Da, am învăţat enorm de la Kant, dar tot aşa de mult de la Alexandrini şi de la Sf. Părinţi ! Sistemul meu e o sinteză *creatoare*[6] între aceste extreme" (scr. din 12 dec. 1934). Sau mai departe : „Să ştii că prin acest pasaj [în care-l apropie de Klages], ai izbutit chiar să mă superi. Fiindcă mi se pare scris după metoda : Haide să vedem pe cine critică Blaga, pentru ca să-l aducem în dependenţă tocmai de cei criticaţi".

În fine, răspunzînd probabil învinuirii ce i se aducea în studiu de a fi ortodoxist, în consensul părerii generale din epocă, Blaga dă o replică magistrală ce trebuie să constituie farul călăuzitor al cercetătorului operei sale literare : „Nu sunt nici catolic, nici ortodox, ci pur şi simplu filosof. Din doctrina creştină admit numai elemente ca simple *mituri*, ca expresii mitice ale unor realităţi sufleteşti " (scr. din 7 febr. 1933).

Neasemuit de preţioase pentru cel ce urmăreşte problema transubstanţializării folclorului în opera lui Lucian Blaga sînt reflecţiile acestuia pe marginea scrisorii lui Ion Diaconu, în care directorul revistei „Ethnos" îl învinuia în numele „adevărului" că nu s-a folosit, spre elaborarea

---

[5] Lucru perfect concordant cu una din afirmaţiile emise încă în volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu* (ediţia II, Bucureşti, „Cartea românească", 1920, p. 63) : „Am îndrăzneală să spun că în filozofie şi ştiinţele pozitive rolul principal l-a avut ca şi în artă — *puterea creatoare* a omului —, nu experienţa şi nici logica, care fără de puterea creatoare n-ar fi plătit nimic...".

[6] Cuvîntul este subliniat cu trei linii!

Spaţiului Mioritic, de toate cele peste 200 de variante ale baladei, cîte se ştiau atunci, că nu a cunoscut, prin urmare, întreaga bibliografie mioritică. „Aş vrea să ştiu — se întreabă Blaga — în ce măsură acest *detaliu îndreptat* [că sînt peste 200 de variante şi nu 60 cîte amintise el după Horia Teculescu] — schimbă esenţa cărţii mele despre *determinantele stilistice* ale culturii noastre populare ! Acest detaliu nu schimbă nimic cît priveşte rezultatele sintetice la care am ajuns. Atunci de ce ar fi «tragică» ignorarea statisticei actuale a variantelor «Mioriţei»? Drept să vă spun că eu nu pun preţ pe numărătoare. De altfel nici nu o făcusem eu. În revistă [desigur în „Ethnos"] găsesc adesea această supraprețuire a detaliului. Cercetările de astăzi trebuie să meargă în primul rînd spre *esenţe*. Analizele stilistice, în cadrul unei vaste teorii filosofice despre cultură, eu le-am făcut, cît priveşte «Mioriţa», asupra unei *singure* variante. Fiindcă eu ştiu ce e stilul, şi am exerciţiul necesar unei atari analize, cîtă vreme folcloriştii şi sociologii, cari sunt copleşiţi de statistica concretului se găsesc cu totul în afară de această problematică" (scr. din 29 martie 1941). Dar concepţia sa despre folclor poate fi dedusă şi din alte locuri. Despre reprezentarea scenică a *Meşterului Manole*, Lucian Blaga nota : „În ce priveşte jucarea, aş vrea să fie totul cît mai simplu *stilizat* (şi costumele tot aşa à la desenele lui Demian)" (scr. către L. Rebreanu din 15 dec. 1928). Melaniei Livadă, care vroia să scrie un studiu asupra satului în opera sa, îi dădea indicaţia : „Pentru lucrare — e bine să citeşti totul. Fiindcă satul se strecoară în diverse ipostaze aproape prin toate piesele. Interesant ar fi să se reliefeze tocmai aceste ipostaze. În «Arca lui Noe» i-am dat o aureolă, cum poate niciodată n-am făcut-o şi nu voi mai face" (scr. din 17 iulie 1945). Sînt afirmaţii şi sugestii peste care cercetătorul nu poate trece.

Cît despre opiniile lui Blaga asupra propriei creaţii poetice, ele au fost prilejuite de studiul Melaniei Livadă, publicat parţial abia de curînd[7]. În cadrul lor se disting aprecierile făcute la adresa felului în care i-a fost receptată opera şi consideraţiile asupra specificului poeziei sale. Vrînd să-şi complimenteze astfel exegeta „apologetă", L. Blaga remarcă : „Faţă de toate «criticile» anterioare, a d-tale are în primul rînd avantajul eminent de a se menţine tot timpul pe o linie de justeţe. Faţă de o poezie ce a fost acuzată de atîtea ori că ar invita la exegeze întortochiate, d-ta iei o atitudine de *bun simţ* şi dovedeşti că acest lucru merge perfect" (scr. din 24 noiembrie 1946). Scriitorul nu-şi propune însă să judece criticile emise asupra poeziei sale ca subiect în sine, ci intervine ocazional, solicitat de diverse pasaje ale studiului, spre a întări justeţea aprecierilor Melaniei Livadă. Interesant însă că în ambele cazuri cînd emite asemenea judecăţi, Lucian Blaga se opreşte la Eugen Lovinescu despre care are o părere cu totul defavorabilă : „Ai dreptate — scrie el — Atitudinea din Lovinescu e scandalos de opacă. Omul era însă total lipsit de sensibilitate metafizică. Fireşte că el şi-ar fi dat silinţa să simuleze şi o asemenea, sensibilitate dacă i-aş fi frecventat cenaclul. Căci era foarte înclinat spre revizuiri" (scr. din 24 noiembrie 1946). Şi altundeva : „Ah, cît de copilăreşti şi de stîngace apar, recitite după 20 de ani, judecăţile lui Lovinescu care s-a oprit de fapt la «Poemele luminii» ! Dar nici Călinescu n-a trecut de «În Marea Trecere»" (scr. din 14 iulie 1947).

O singură dată se referă Lucian Blaga în cursul corespondenţei de faţă la propria poezie, şi atunci o face spre a-i „sări" Melaniei Livadă în ajutor în identificarea specificului creaţiei sale poetice faţă de cea a lui T. Arghezi, probabil, cu care autoarea studiului îl pune în paralelă, Dar disocierea este esenţială pentru investigarea operei sale poetice. „Cît priveşte partea III comparativă — notează Lucian Blaga — mi-ar fi foarte greu să-ţi sar într-ajutor. E o chestiune delicată. Sunt prea anagajat în chestiune ca să pot interveni personal, fiind vorba aci şi despre un alt autor. Scrie d-ta ce-ţi dictează conştiinţa estetică. Eu simt doar că cei doi autori, pe lîngă un fel de modernitate şi de înrădăcinare a lor în ceea ce a fost, au un foarte deosebit sentiment al artei. În meşteşugurile lor unul [şi acesta e Blaga] purcede de la întreg, celălalt de la detaliu. Unul de la su[b]stanţă, celălalt de la accident. Unul are un stil de ansamblu şi cultivă în primul

[7] Melania Livadă, *Poezia lui Lucian Blaga (încercare de estetică verbală)*, „Steaua", an XIX nr. 2 (217), februarie 1968, p. 41—51.

rînd viziunea (cuvîntul decurge din ea); celălalt are un stil de detalii, şi cultivă în primul rînd cuvîntul (cu plasticitatea şi savoarea ce rezultă din cuvînt). Unul are un sentiment dominant al necesarului, celălalt al jocului. Unul tinde spre marea simplitate, celălalt spre întortochiat, spre belşugul amănuntelor, pînă la prinderea firului călăuzitor. Unul are arhitectonică (a se vedea îndeosebi operele mari, dramele şi filozofia), celălalt o egală tare subliniere a concretului plastic, fără de accente distribuite ierarhic într-o largă viziune de ansamblu etc." (scr. din 15 febr. 1947).

După cum s-a putut vedea din cele cîteva extrase de mai sus, corespondenţa lui Lucian Blaga este extrem de bogată în sugestii asupra semnificaţiei şi specificului operei sale şi neasemuit de preţioasă pentru conturarea adevăratului profil al omului Blaga. De aceea ne facem o datorie din a o pune la dispoziţia cititorului şi cercetătorului.

ANEXA

Scrisori către Liviu Rebreanu

1

Administraţia ziarului
„Patria"[1]
Cluj
Strada Regina Maria nr. 11
Telefon 13 — 31

[ianuarie 1924]
Cluj, Moţilor 18

Dragă Rebreanu,

Zilele acestea a apărut nr. 1 al revistei „Cultura" sub conducerea d-lui Sextil Puşcariu[2]. E o revistă în patru limbi : româneşte, ungureşte, nemţeşte şi franţuzeşte. Se publică articole şi traduceri dintr-o literatură într-alta. Dacă eşti aşa de bun — să ne colaborezi şi tu, ne-am bucura foarte mult[3]. Traducerile le plătim cu 150 lei pagina (formatul „Cugetului românesc"). Nu ne-ai da traduceri din autori saşi sau maghiari ai *Ardealului*? Aştept răspunsul tău, totodată să-mi scrii care din schiţele tale doreşti să-ţi traducă în nemţeşte sau ungureşte[4].

Cu toată dragostea,

Lucian Blaga

---

[1] În 1924 Lucian Blaga făcea parte din redacţia ziarului „Patria", în care publică diverse contribuţii.

[2] „Cultura ", Sciences — lettres — arts, an I, nr. 1, ianuarie 1924, Cluj, director Sextil Puşcariu. Lucian Blaga era membru în comitetul de direcţie, răspunzînd de „partea românească".

[3]—[4] În cele 4 numere cîte au apărut din „Cultura" numele lui Liviu Rebreanu nu figurează în nici un fel.

2

D-sale d-lui Liviu Rebreanu
Bucureşti, ziarul „România"[5]
Calea Victoriei, 52

L. Blaga, Cluj
Moţilor, 18

Dragă Rebreanu,

Mi-a spus d. Bologa[6] că eşti dispus să ne traduci din autorii maghiari — proză pentru revista „Cultura". Îţi trimit un număr din „Pásztortüz"[7], în care e însemnată bucata ce şi-o doreşte tradusă redactorul părţii maghiare a revistei noastre.

Cu mulţumiri şi salutări,
Lucian Blaga

Cluj 7 martie 1924

3

[Începutul anului 1925]

Dragă Rebreanu, îţi las după cum ne-am înţeles „lista" cărţuliilor ce le voi tipări în cursul acestui an, rugîndu-te să le anunţi în „Mişcarea literară"[8].

Fenomenul originar[9], studiu filozofic, *Fapta*[10], piesă în patru tablouri, *Stesca*[11], dramă în trei acte, *Ciuma*[12], pantomină în patru tablouri, şi *Paralelism istoric*[13], studiu.

Cu frăţie,
L. Blaga

---

[5] Liviu Rebreanu lucra la acea dată în redacţia ziarului „România", unde răspundea de partea teatrală.

[6] Valeriu Bologa, secretarul de redacţie al revistei „Cultura".

[7] „Pásztortüz" (Focul păstorului), revista săptămînală de literatură, teatru şi probleme politice, care apare la Cluj începînd cu 8 ianuarie 1921, reprezintă o continuare a revistei „Erdély Szemle" (Pămînt ardelenesc), revistă săptămînală de literatură, teatru, economie şi probleme politice.

[8] „Mişcarea literară", gazetă de critică şi informaţie literară, artistică şi culturală. Director Liviu Rebreanu. An I, nr. 1, sîmbătă 15 noiembrie 1924. Anunţul nu a apărut în paginile revistei.

[9] *Fenomenul originar*, „Cartea Vremii", Bucureşti, 1925, 103 p.

[10] *Fapta* (Editura „Cartea vremii", Bucureşti, 1925), titlul iniţial al „jocului dramatic" *Ivanca*.

[11] Titlul iniţial al „dramei în trei acte" *Daria* (?), Editura „Ardealul", Cluj, 1925.

[12] Titlul iniţial al pantomimei *Înviere*, colecţia „Cartea vremii" Editura Fundaţiei culturale, Bucureşti, [1925].

[13] *Fetele unui veac* (?), 1925, Arad, 127 p.

4

Domniei sale domnului Liviu Rebreanu, director la *Teatrul Național* Bucarest, Roumanie

L. Blaga, Berne[14], Spitalockerstr. 65.

Berna 3 dec. 1928

Scumpe Rebreanu,

Acum cinci săptămîni, cînd încă înainte de schimbarea guvernului, te întrebam : cînd îmi joci *Meșterul Manole*? — nu credeam că așa de repede te voi felicita pentru directoratul Teatrului Național[15]. Să-ți fie — și să *ne* fie într-un ceas bun !

Nu mă îndoiesc nici un moment că una din cele dintîi fapte ale tale la acest mult încercat teatru va fi punerea în repetiție subt conducerea lui Soare[16] a piesei mele „Meșterul Manole". (De unde am această siguranță? Nu știu de unde, dar simt eu așa : am fost ținut zece ani[17] în „opoziție", soarta mea teatrală a fost exact soarta ardelenilor în politică). Dacă întrebi de ce tocmai *Meșterul Manole*, îți răspund : la vîrsta mea nu mai pot începe cu *experimente*. Sunt sigur numai de *Meșterul Manole*. Pentru început nici nu mă gîndesc la altă piesă. De altfel nu știu dacă ți-am scris deja : piesa aceasta se va juca și la Berna (și poate că și la Basel etc.). Zilele trecute am încheiat contractul cu Teatrul de aci. Directorul mi-a spus că dacă se va juca *Meșterul Manole* la București, ar face bucuros drumul pînă în capitala țării noaste ca să-l vadă. Înțelegi, prin urmare, de ce țin așa de mult să începi repetițiile cît mai curînd. Astă-vară s-a împlinit anul de cînd am trimis Teatrului Național *2 exemplare* din *Meșterul Manole* cu cererea să fie înscris în repertoriu[18]. Moldovan[19] l-a anunțat (ah, Doamne, pînă acum numai de „anunțuri" am avut parte !). Scrie-mi, te rog, ce ai de gînd să faci.

Te îmbrățișez cu toată prietenia,
Lucian Blaga

---

[14] L. Blaga scrie din Berna, unde era secretar de presă pe lîngă Ambasada română din Elveția.

[15] Liviu Rebreanu era instalat director al Teatrului Național la 1 decembrie 1928.

[16] Soare Z. Soare, autor dramatic, regizor și publicist, director al revistei „Teatrul", an I, 1923 (au apărut doar 5 numere). Soare figurează într-adevăr ca regizor al piesei, ceea ce înseamnă că dezideratul scriitorului a fost respectat.

[17] Este evident că L. Blaga exagerează. Prima sa piesă de teatru, „misterul păgîn" *Zamolxe*, văzuse lumina tiparului în cursul anului 1921, deci cu 7 ani în urmă. Scriitorul își va corija el însuși afirmația în scrisoarea din 14 ianuarie 1929, adresată aceluiași L. Rebreanu.

[18] Premierea *Meșterului Manole* este anunțată de Corneliu Moldovanu în cadrul „expunerii" pe care o face în preajma noii stagiuni 1928—1929 („Rampa", XIII, 3176, 25 aug. 1928, p. 41).

[19] Corneliu Moldovan a fost director al Teatrului Național din București între 1924—1928.

5

D-sale d-lui Liviu Rebreanu
director la *Teatrul Naţional*,
Bucarest, Roumanie

Berna, 15 dec. 1928.

Scumpe Rebreanu,

încă nu mi-ai răspuns la scrisoarea mea, dar răspunsul îl citesc în ziare [20]. Îţi mulţumesc din inimă că te gîndeşti la jucarea *Meşterului Manole*. Găsesc însă că după ce mi s-au făcut atîtea mizerii, Teatrul Naţional ar putea să-mi dea satisfacţia să-mi reprezinte piesa cît mai curînd şi nicidecum în coadă de sezon[21]. Autorii anunţaţi, cel puţin cîţiva dintre ei, în frunte cu Iorga, ar putea să mai aştepte, fiindcă au mai fost jucaţi. (Teatrul Naţional a făcut pînă acum destul de 5 ori 5 e 25.) Îţi trimit un exemplar din *Meşterul Manole*. Dacă ai nevoie de mai multe, scrie-mi. *Pe piaţă nu se mai găseşte nici un exemplar. Le-am scos pe toate din vînzare în momentul cînd credeam că nu mai pot să aştept nimic de la ţara mea*! (Stau toate grămadă într-un pod la Sibiu.) În ce priveşte jucarea, aş vrea să fie totul cît mai simplu *stilizat* (şi costumele tot aşa, à la desenele lui Demian)[22].

Scrie-mi te rog cîteva rînduri!!

Cu prieteneşti îmbrăţişări,
Blaga

6

Dsale domnului Liviu Rebreanu
director la *Teatrul Naţional*
Bucureşti, Roumanie

L. Blaga, Berna
Légation de Roumanie

Berna 14 ian. 1929.

Dragă Rebreanu,

Ţi-am primit scrisoarea, şi dacă nu ţi-am răspuns pînă acum e fiindcă mi-a pricinuit o nespusă tristeţe. Tu mi-ai fost toată speranţa. Renunţasem la orice satisfacţie din partea compatrioţilor, cînd, în sfîrşit, veni mult aşteptata schimbare. Eram atunci tocmai în tratative cu directorul teatrului de-aici, care stăruia să aibe necondiţionat dreptul întîiei reprezentări (ştia că piesa încă n-a fost jucată în România). Voiam să i-l dau. Dar atunci se făcu schimbarea în România, şi mi-am zis: nu! Are să vie Rebreanu, şi, deoarece nu vreau să se spună că nu joacă piese cari se joacă deja în străinătate, am să i-o dau întîi lui. Aşa am şi făcut. Văd însă că atîţia alţii, de-atîtea ori jucaţi, au întîietate. Şi mă întreb de ce? De ce vor oamenii să mă pună neapărat în coadă de sezon — ceea ce în sine constituie o proastă recomandaţie!?

Aştept de şapte ani să fiu jucat[23]. Am cu totul 6 piese cari s-ar fi putut juca. Şi acum sunt pus chiar în martie[24] pentru ca să nu fac decît 5 seri. Ai fost pus în faţa unui fapt împlinit?

---

[20] În „Rampa" din 9 decembrie 1928 (XIII, 3267, p. 4) Liviu Rebreanu anunţase, într-adevăr, în mod oficial premiera *Meşterului Manole* pînă la 15 martie 1929.

[21] Piesa lui Blaga este anunţată a patra, după: *Amantul anonim* de I. Minulescu, *Anno Domini* de I. M. Sadoveanu şi *Marcel & Marcel* de Al. Kiriţescu. Ulterior se interpune şi premierea piesei lui Victor Eftimiu *Fantoma celei care va veni* („Rampa", XIII, 3269, 12 dec. 1928, p. 4).

[22] În original *Damian*.

[23] Desigur la „Naţional".

[24] Anunţată pentru 22 martie, reanunţată pe rînd pentru 20 martie, 27 martie şi 5 aprilie, premiera *Meşterului Manole* are loc pe 6 aprilie 1929 cu următoarea distribuţie: *Vodă* — R. Bulfinsky; *Manole* — A. Pop Marţian (după ce o vreme fusese anunţat G. Vraca); *Mira* — Aura

Să-ţi spun un lucru. În 1926 piesa mea *Daria* se pusese deja în repetiţie[25], dar a venit Hodoş[26] şi a ras-o pur şi simplu pentru ca să facă loc veşnic jucatului Eftimiu. Ah, Doamne ! În fiecare toamnă sunt anunţat în programul Teatrului Naţional — şi totuşi... rămîn nejucat[27].

Acum mi-am aranjat totul aşa ca la 15—20 martie să pot veni să văd piesa. O amînare nu pot accepta subt nici un cuvînt, fiindcă ar trebui să mă umilesc, să accept o batjocură. O amînare pînă la toamnă de asemenea nu pot accepta, fiindcă ar însemna tot o bătaie de joc, şi fiindcă am fixat premiera la Berna pentru octombrie. Dacă prin urmare piesa mea nu se joacă nici în jumătatea a doua a lui martie, nu-mi rămîne decît să renunţ printr-o scrisoare deschisă pentru totdeauna la plăcerea de a fi jucat de Teatrul Naţional. Dar amărît de toată această situaţie văd poate prea negru, şi poate că, totuşi, nu voi fi silit să trag singura consecinţă ce-mi rămîne.

Peste cîteva zile voi trimite d-lui Soare un exemplar din *Meşterul* cu însemnările mele şi cu anume indicaţiuni scenice.

Cu toată dragostea şi prietenia,
Lucian Blaga.

7

[Bern ; 26.II.29]

Scumpe Rebreanu,

suntem în martie — s-apropie prin urmare timpul reprezentării mult chinuitului *Manole*. Cum subsemnatul mă găsesc în slujbă şi nu dispun oricînd de libertatea mea, aş vrea să ştiu ceva mai devreme cînd se va juca piesa, pentru ca să-mi pot cere concediul de cîteva zile necesar venirei la Bucureşti. Aş vrea să fiu acolo vreo trei zile înainte de reprezentare, ca să pot asista şi la ultimele repetiţii[28]. Ţi-aş fi foarte mulţumitor dacă mi-ai răspunde cît mai grabnic.

Vreau să te mai rog încă ceva : ca să nu se facă vreo confuzie (în marele public) între piesa mea şi ceilalţi doi „Meşteri Manole" jucaţi anii trecuţi[29], *ar fi bine ca piesa mea să fie afişată simplu numai „Manole"*[30]. Ţin foarte mult la aceasta.

Buzescu ; *Stareţul Bogumil* — I. Petrescu ; *Găman* — C. Nottara ; *I. zidar* — A. Athanasescu ; *II zidar* — H. Polizu ; *III zidar* — G. Calboreanu ; *IV zidar* — I. Ulmeni ; *V zidar* — D. Ene ; *VI zidar* — I. Theo ; *VII zidar* — I. Frumuşani ; *VIII zidar* — I. Grigoriu ; *IX zidar* — N. Atanasiu ; *X zidar* — N. Brancomir ; *XI zidar* — I. Marinescu ; *XII zidar* — G. Franga ; *Un băiat de curte* — A. Jeles ; *Solul* — P. Ştefănescu ; *I-iul boier* — M. Gingulescu ; *Al II-lea boier* — S. Podescu ; *Al III-lea boier* — T. Nicolau. *Direcţia de scenă* — Soare Z. Soare („Rampa", 6 aprilie 1929).

[25] Cîteva anunţuri din „Rampa" (an XI, nr. 2 610, din 11 iulie 1926 ; nr. 2628, din 1 august, şi 2 629, din 2 august) vorbesc într-adevăr de viitoarea premieră a *Dariei* la Naţional în stagiunea 1926—1927.

[26] Hodoş Alexandru, scriitor, director al Teatrului Naţional între anii 1926—1927.

[27] De fapt numai în toamna lui 1926 şi 1928.

[28] Din acelaşi periodic, „Rampa", aflăm că L. Blaga a asistat, într-adevăr, la ultimele repetiţii ale piesei şi, bineînţeles, la premieră (cf. interviul din 4 aprilie 1929, p. 4).

[29] Ai lui Octavian Goga şi Victor Eftimiu. După *Meşterul Manole* al lui Lucian Blaga, Teatrul Naţional a mai jucat *Meşterul* lui Adrian Maniu.

[30] Piesa lui Lucian Blaga este anunţată în ziarul „Rampa" cînd cu titlul *Meşterul Manole* (cel mai frecvent), cînd cu *Meşterul* (3 dec. 1928 ; 10.I.1929 ; 20.I.1929 ; 11.II.1929 ; 22.II.1929), cînd cu *Manole* (4 apr. 1929 şi 6 aprilie 1929 — deci în zilele cînd Blaga se afla la Bucureşti).

În aşteptarea răspunsului tău (drăguţ)
te îmbrăţişez cu toată prietenia,

Blaga.

8

Telegrama nr. 261 Berne 13 III 1929.
Rebreanu, *Teatru Naţional*
Bucarest

Fac a treia oară apel la simţul tău de colegialitate, rog comunicaţi-mi telegrafic data premierei. stop. Fără răspunsul teatrului nu pot pleca.

Blaga

9

Domnului Liviu Rebreanu
director la *Teatrul Naţional*

L. Blaga, Berne. Légation de Roumanie.

Bucureşti, Roumanie

Berna 12 apr. 1929

Scumpe Rebreanu,

sosit la Berna[31], prima mea grije e să-ţi mulţumesc încă o dată din toată inima pentru bunătatea şi prietenia ce mi-ai arătat-o cu atîta dărnicie. Mă bucur nespus că ai fost tu acela care m-ai jucat cel dintîi[32], şi-mi place să cred că nu regreţi. Se vor da poate prilejuri în viaţă cînd voi şti să-ţi răspund cu aceeaşi prietenie.

Tot ce mai doresc acum e să scoţi un număr cît mai mare de reprezentaţii ! ! ! !

Mulţumiri, mulţumiri, mulţumiri !

Cu frăţească dragoste,

Blaga

P.S. La o serată radiofonică (10 aprilie) ce s-a ţinut la Zürich şi Basel s-a citit nuvela ta *Das Glück*[33].

---

[31] După premiera *Meşterului Manole*, care a avut loc la 6 aprilie 1929.

[32] Afirmaţiile lui Blaga legate de reprezentarea *Meşterului Manole* sînt echivoce — lăsînd să se înţeleagă că piesa în cauză ar fi fost prima sa piesă reprezentată în româneşte. (Cea dintîi prezenţă scenică o cunoscuse L. Blaga cu misterul păgîn *Zamolxe* pe scena teatrului maghiar din Cluj.) În această greşeală persistă şi prezentatorul lui Blaga din „Rampa", cînd spune că „...d. Lucian Blaga este reprezentat pentru prima oară în limga română" („Rampa" din 28 martie 1929, p. 4) sau că „...d-lui Blaga nu i s-a jucat încă în româneşte nici o piesă..." („Rampa" din 4 aprilie 1929, p. 4). De fapt L. Blaga debutase în româneşte pe scena teatrului din Cernăuţi, la 18 februarie 1927, cu drama *Daria*, care făcuse spectacol comun cu *Anno Domini*, piesa lui I. M. Sadoveanu.

[33] Nuvela *Norocul*.

10

D-sale d-lui Liviu Rebreanu
director general *Teatrul Naţional*
Bucureşti, Roumanie.

L. Blaga, Berne
Légation de Roumanie
15 mai 1929[34]

Scumpe Rebreanu,

de la Bucureşti nu-mi mai scrie nimenea, aşa că nu ştiu cum mai merge „Meşterul". Citesc numai în ziare despre reprezentaţii şi-mi dau de gîndit „matineele"[35]. Sunt foarte amărît că tot timpul cît ţin serbările unirei „Meşterul" nu e luat de loc în program, nici seara şi nici în matineu. „Les absents..." Deşi cunosc eu însumi o mulţime de lume care, venită din povincie, ar fi dorit să vadă piesa[36].

Speram să scoatem cel puţin 15 reprezentaţii[37], dar aşa ? !

O fi ea dificilă piesa, dar tocmai de aceea ar trebui pusă în seri cînd vine lumea la teatru (joia — vinerea — sîmbăta). Nădăjduiesc ca cel puţin de încheiere să mi se acorde vreo două seri mai bune.

Ah, Doamne ! — scumpe Rebreanu — ne omoară papagalii !

Te îmbrăţişează cu toată prietenia,
L. Blaga

11

Domnului Liviu Rebreanu
director al *Teatrului Naţional*
Bucureşti, Roumanie

L. Blaga

Zermatt 8 iulie 1929

Scumpe Rebreanu,

Scrisoarea ta m-a ajuns în munţii cei mai înalţi ai Elveţiei, unde am venit să-mi mai curez nervii care m-au ameninţat rău de tot în timpul din urmă. Rîndurile tale mi-au făcut o deosebită bucurie. Va să zică reiei pe „Manole" în toamnă ![38] Eşti foarte drăguţ ! ! Tocmai îmi puneam problema cum voi ajunge să fac cele 50 reprezentaţii[39] pentru a ajunge în „repertoriul permanent" ? Şi nu vedeam nici o cale.

Că te gîndeşti şi la „Tulburarea apelor" mă bucură foarte mult. Trebuie să avem însă multă grijă la distribuţia rolurilor. Cînd începi lucrul scrie-mi ca să-ţi trimit un text revăzut (cu reducerile şi schimbările necesare pentru scenă).

Ai văzut ce-am scris despre tine în marele ziar elveţian „Der Bund" ? Nu am la mine nici un număr, dar dacă te interesează îl găseşti la Ministerul de externe (numărul special închinat noii literaturi româneşti).

Îţi mulţumesc pentru tot ce plănuieşti, şi te îmbrăţişez frăţeşte

Blaga

---

[34] Pe spatele plicului, Liviu Rebreanu notează : „1.VII.1929 L.R.", referindu-se probabil la data la care i-a răspuns.

[35] Pînă la acea dată piesa lui Blaga era jucată a 11-a oară la matineu.

[36] Se referă, desigur, la transilvăneni.

[37] În stagiunea 1928—1929 *Meşterul Manole* a fost reprezentat doar de 11 ori, între 6 aprilie şi 9 mai.

[38] Piesa nu a mai fost reluată în stagiunea următoare.

[39] Una din noutăţile directoratului lui Liviu Rebreanu a constituit-o şi încercarea de a crea un „repertoriu permanent" al Teatrului Naţional, alcătuit din marile valori ale dramaturgiei naţionale şi universale, pe care actorii erau obligaţi să le aibă însuşite, încît după o singură repetiţie să poată fi „reluate". Într-adevăr, condiţia includerii în acest repertoriu era ca piesele să fi fost jucate de cel puţin 50 de ori.

12

Domnului Liviu Rebreanu
director *Teatrul Național*
Calea Victoriei, București, Roumanie.

L. Blaga, Berne,
Spitalockerstr., 65
22 noemvrie 1929

Scumpe Rebreanu,

nu ți-am mai scris de mult fiindcă am fost foarte ocupat cu pregătirea premierei mele de aici[40]. S-a jucat foarte frumos, și experiența de la București mi-a fost de mult folos. Ți-am trimis azi o serie de cronici teatrale în legătură cu „*Meister* Manole", pînă acum fără excepție foarte bune[41]. Cît de mult aș fi dorit ca acest succes obținut în străinătate să fie un pretext pentru reluarea piesei la Național ! În orice caz țin să te rog *mult, mult de tot*, să-mi pui cît mai curînd în repetiție *Tulburarea apelor*. În ianuarie am niște afaceri în țară și cu ocazia aceea aș vrea să asist și la premieră. Mai tîrziu de ianuarie te rog să nu o pui, căci aș păți ca și cu *Meșterul Manole* — care cu tot succesul obținut a făcut 10 reprezentații, ceea ce e un adevărat dezastru ! ! Și e păcat ! ! ! !

Pentru rolul Nonei m-am gîndit la Marioara Zimniceanu[42], deși n-am văzut-o niciodată, dar așa m-a sfătuit cineva. (O sugestie.)

Dragă Rebreanu, te rog, te rog, te rog, te rog premierea „Tulburării" în ianuarie !

Cu multă dragoste,
L. Blaga

13

Scumpe Rebreanu, [1929]

Citesc într-un ziar un zvon care mă cam alarmează. E adevărat că vrei să părăsești Direcția teatrului ?[43] Și e adevărat că vine Eftimiu ? Asta ar fi fatal.

Dacă e adevărat, atunci te rog să-mi faci un serviciu pe care n-am să ți-l uit niciodată : *pune-mi în repetiție „Tulburarea"* ! Te rog dragă Rebreanu, că altfel nu mă mai văd jucat ani mulți de tot ! !

Aștept răspunsul tău cum aștepți o sentință de viață sau moarte.

„Meister Manole" continuă a se juca aici cu același succes, ceea ce însă pentru mine nu înseamnă nici o mîngîiere.

Cu toată dragostea,
Lucian Blaga

---

[40] Premiera *Meșterului Manole* la Berna a avut loc pe data de 19 (?) noiembrie 1929.

[41] Unele din aceste păreri sînt reproduse de Blaga în *Curriculum vitae. Memoriu de titlur și lucrări*, Tipografia „Cartea românească", Cluj, 1937, p. 17—18 (cele din „Deutsche Rundschau", „Der Bund", „Neue Berner Zeitung", „Basler Nachrichten", „Oberländisches Volksblatt" și „Il Messaggero").

[42] Maria Zimniceanu, artistă a Teatrului Național din București, interpretă a rolurilor titulare feminine, printre altele, din : *Femeia îndărătnică*, *Bolnavul închipuit*, *Vraja* (de Henry Bataille) etc.

[43] A fost un simplu zvon.

14

[1929, 5 XII?]

Scumpe Rebreanu,

ţin să-ţi aduc la cunoştinţă că pe la 15 ianuarie sosesc în ţară, unde rămîn vreo trei săptămîni. Te rog, deci, foarte mult să-mi pui în repetiţie „Tulburarea apelor"[44], fiindcă nu vreau nicidecum să păţesc cu ea ce-am păţit cu *Manole* (nimic în analele teatrului : mare succes şi totuşi jucat numai de 10 ori !) Asta după ce am fost boicotat 7 ani de Teatrul Naţional.

Cît stau în ţară vreau să-ţi stau în ajutor ca „Tulburarea" să iasă *neapărat* şi mai ales *bine*.

Cu toată dragostea şi prietenia,
Blaga

Aici „Meşterul" se mai reia de două ori în luna ianuarie.

15

Légation de Roumanie
en Suisse. L'attaché
de presse.

17 aprilie 1930.

Dragă Rebreanu,

socot promisiunile tale de astă-vară de a-mi relua pe „Meşterul Manole" şi de-a-mi juca „Tulburarea apelor" ca o mare păcăleală pe care ar fi trebuit să mi-o tragi de 1 aprilie. De aceea sunt foarte supărat pe tine. Cum continuu (încă) să-ţi port, totuşi, sentimente destul de bune, îţi dau o ocazie să-mi dai o satisfacţie pe altă cale. Dar glumele la o parte ! Iată despre ce e vorba :

Actorii de la Cluj în frunte cu Tîlvan[45] vor să facă un turneu prin Ardeal, Banat şi Bucovina cu „Meşterul Manole". În vederea acestui turneu ar avea nevoie de-o subvenţie — căci fără subvenţii greu merg asemenea lucruri. În numele fostei (glumesc) noastre prietenii te rog foarte mult să faci tot ce se poate ca acest turneu să ia fiinţă. D. Tîlvan se va prezenta în curînd la tine şi-ţi va da lămuririle necesare.

Cu toată dragostea,
Lucian Blaga

---

[44] În ziarul „Rampa" din 27 iunie 1929 (an, XIV, nr. 2 426, p. 4) aflăm că piesa lui Lucian Blaga fusese programată să fie jucată de Teatrul Naţional din Bucureşti în stagiunea 1929—1930. Piesa figura prima într-o serie mai lungă. Anunţul se repetă în „Rampa" din 8 iulie 1929, după care titlul piesei nu mai revine. În articolul *Activitatea Teatrului Național în a doua parte a stagiunii*, „Rampa", XIV, nr. 3581, 25 dec. 1929, p. 17, în care se dă lista viitoarelor premiere, *Tulburarea apelor* nu mai apare în nici un fel.

[45] Ion Tîlvan, actor al Teatrului Naţional din Bucureşti şi apoi din Cluj.

16

Domnului Liviu Rebreanu
Director general al teatrelor
Bucureşti

Lucian Blaga, Sibiu

Sibiu 3 aug. 1941

Scumpe Rebreanu,

mi-aduc aminte că într-o după amiază de academie caniculară (canicular era după amiaza, firește, iar nu Academia), mi-ai spus că te găsești într-un grav impas neavînd un „director" potrivit pentru Teatrul de la Timişoara. Nu ştiu dacă pentru impasul de atunci ai găsit vreo soluție în răstimp. Bănuiesc însă că te găsești în fața aceluiaşi semn de întrebare ca şi atunci. Iată pentru ce țin mult de tot să-ți recomand cu toată căldura pe d. Victor Iancu, asistent la catedra de estetică[46] pe care-l prețuiesc în chip deosebit pentru pregătirea şi priceperea sa. Iancu a publicat lucrări de estetică cu totul remarcabile şi a făcut ani de zile şi cronica teatrală la ziarul „Patria". Am convingerea că ar face un bun şi energic director de teatru. Un avantaj — că nu e amestecat în nici-o clicărie. Te ştiu un om de-o incoruptibilă obiectivitate. Cred că ai face o [alegere de care te-ai felicita şi tu, şi eu.

Al tău cu toată dragostea,
Lucian Blaga

Către Ion Pillat

17

Domnului Ion Pillat, scriitor,
Bucureşti, str. Pia Brătianu, 9
Roumanie

Berna 17 febr. 1930
Spitalockerstrasse, 65.

Scumpe Ion Pillat,

îți mulțumesc pentru minunatele cărți ce mi le-ai dat la Bucureşti. Sunt sigur că am să le răsfoiesc de cîte ori mă prinde dorul de țară. Ți-am trimis şi eu o „Cruciadă a copiilor"[47]. Cred că ai primit-o. Mă gîndesc acum serios de tot să fac o traducere în germană a unei antologii populare româneşti (poezii)[48]. La Bucureşti am căutat „Cîntecele" (publicate de tine)[49] şi nu le-am găsit. Țin foarte mult să le am, deoarece am nespusă încredere în gustul tău. Eşti aşa de bun să mi le trimiți, cel puțin în împrumut, dacă nu ai mai multe exemplare? ! La Fundație (fosta Principele Carol) mi s-a spus că volumaşul e epuizat.

Omagiile mele doamnei Pillat, complimente din partea Corneliei[50].

Cu prietenească strîngere de mînă,
L. Blaga.

---

[46] Asistentul lui Blaga la Universitatea din Cluj, mutată apoi la Sibiu, şi colaborator la „Saeculum". Astăzi profesor la catedra de estetică a Universității din Timişoara.

[47] Lucian Blaga, *Cruciada copiilor*, dramă în trei acte, Tiparul Inst. de arte grafice „Dacia Traiană", Sibiu, 1930, 104 p.

[48] Deşi Lucian Blaga vorbeşte în răspunsul la discursul de recepție la Academie al lui Nichifor Crainic de circulația acestei antologii, tradusă în germană, probabil că ea nu a apărut niciodată în volum, traducerile fiind publicate cu siguranță în periodicele elvețiene, poate chiar în „Der Bund".

[49] *Cîntece din popor*, culegere de Ion Pillat, colecția „Cartea vieții", Editura Fundației, 1928.

[50] Soția filozofului.

Către Petru Comarnescu

18

Königlich Rumänische Gesandschaft
Presseabteilung Wien, 27 oct. [1932]

Scumpe prietene[51],

Sosit la Viena[52] mă grăbesc să-ţi răspund scrisorii ce m-a ajuns. Îţi mulţumesc din toată inima pentru toate informaţiile şi oboselile. Mă bucur de asemenea de succesul conferinţelor la Criterion[53]. Cît priveşte tipărirea „Cunoaşterii luciferice" — chestiunea încă nu e actuală. Deocamdată va apărea pe rînd în „Gîndirea"[54]. Nu e exclus ca pe urmă să mi-o publice „Cartea românească" în col[ecţia] „Gîndirea". Vom vedea. Dacă nu, atunci mă voi hotărî probabil pentru „Vremea"[55].

Ştirea că d. Brucăr îmi face marea cinste de a scrie despre mine nu poate decît să mă bucure. Spune-i te rog că-i mulţumesc foarte. În vreo *15 zile* sper să fiu gata cu transcrierea „Cunoaşterii luciferice". În chip cu totul excepţional, şi cu condiţia să nu arate altora în afară de tine lucrarea, aş fi dispus să i-o dau pentru complectarea studiului. Cred că noua mea lucrare adînceşte *mult*, din punct de vedere *epistemologic*, tezele fundamentale ale „Eonului". Pentru studiul său i-aş da voie d-lui Brucăr să utilizeze „Cun[oaşterea] luciferică" cum va crede de cuviinţă. Cred că nu abuzez de bunătatea sa rugîndu-l să se pună în directă legătură cu mine. (Nu-i cunosc adresa.) Mai multe altă dată, căci sunt foarte grăbit.

Cu toată dragostea
Blaga

Către Octavian Beu

19

Hotel Gaisbergspitze — Salzburg 14 aug. 1933

Dragă Beu[56],

astăzi, după ce am isprăvit întîiul concept al unei noi opere literare, de astă dată de natură metafizică[57], mă simt în buna dispoziţie sufletească de a-ţi scrie.

Mîine plec la Salzburg; acolo aştept ştiri de la Badgastein despre sosirea lui Titulescu Pe urmă voi vedea. În orice caz, cînd voi veni la Viena, îmi voi putea dedica cîteva zile spre a scrie textul la publicaţia ce am plănuit-o împreună. Lucrarea va trebui cred să poarte titlul:

---

[51] Scrisoarea e adresată lui Petru Comarnescu şi a fost parţial publicată de Gabriel Liiceanu în „Revista de filozofie", tomul 13, nr. 12, 1966, p. 1 489.

[52] Unde era consilier cultural pe lîngă Legaţia română din Austria.

[53] Conferinţe patronate şi ţinute de grupul din jurul revistei „Criterion".

[54] Începînd cu nr. 9—11 [7—9] septembrie — noiembrie, 1932, „Gîndirea" începe publicarea studiului lui Blaga. Nu va reproduce însă decît 11 din capitolele cărţii. Ultimul număr din „Gîndirea" ce conţine o parte a *Cunoaşterii luciferice* este nr. 1—2, ianuarie — februarie 1933.

[55] În cele din urmă *Cunoaşterea luciferică* vede lumina tiparului la editura „Dacia Traiană" din Sibiu, în 1933.

[56] Octavian Beu, om de artă, cunoscut mai ales ca muzicolog. Lucian Blaga îl ştia de la Sibiu. La Viena, Beu era ataşat cultural la Legaţia română din Austria, la care Blaga era consilier de presă.

[57] E vorba, desigur, de *Avram Iancu*, dramă într-un prolog şi trei faze (zece tablouri), Sibiu, 1934, 150 p.

L.B.O.B.

Peisagii româneşti (cu litere mari)
în opera cîtorva vechi
pictori străini (cu litere mai mici)
1933

Titlul e astfel destul de larg ca să putem vorbi şi despre alţii decît Jaschke[58]. Şi totuşi titlul nu cere neapărat să *epuizăm* chestiunea.

Lucrarea mi-o închipui editată *frumos*. Altfel n-are rost. Dacă avem vreo *35 foi* cu reproduceri (deci 70 pag.), pe o foaie *una*, şi un text cam de zece pagini, cu acelaş text tradus în nemţeşte şi franţuzeşte, am avea cel puţin 100 pag. Ceea ce e de ajuns. Dacă e mai mult, cu atît mai bine.

Să scoatem *1 000 exemplare*. 50 exempl. pentru fiecare din noi fac 100, rămîn 900. 50 exemplare pentru ziare şi reviste. 50 pentru mecenatele despre care mi-ai vorbit. 300 exempl. la librării. 500 îmi închipui că am putea plasa la Direcţia presei.

Interesează-te te rog cam ce ar costa publicaţia în forma aceasta. Tot : tipar, hîrtie, clişee. Vreo două reproduceri în culori.

Pe urmă cred că e momentul că ceri suma necesară de la mecenatele. Altfel mi-e teamă că pleacă de la putere şi rămînem cu planul suspendat.

Cu toată dragostea,
Blaga

Cîştigul sunt de părere să-l împărţim cît mai frăţeşte.

Către Ion Petrovici

20

Légation de Roumanie
en Suisse

Berna 23 martie 1937

Mult stimate şi iubite domnule Profesor,

Vă rog înainte de toate să mă scuzaţi că vă scriu înainte de a fi avut prilejul fericit de a mă prezenta personal la d-voastră. Trăind de 11 ani într-un fel de exil, pentru a avea şi eu o meserie, nu am venit decît rar şi pentru puţină vreme în ţară[59]. Aşa că prilejul de a vă cunoaşte, deşi căutat, nu mi-a fost înlesnit de soartă. Cu amicul Roşca[60] am vorbit de mai de multe ori despre d-voastră, dar ceea ce împreună am scris despre opera d-voastră în „Archiv für Geschichte der Philosophie"[61] nu reprezintă şi nu redă, desigur, decît o părticică din admiraţia ce v-o purtăm.

Prilejul ce mă face să iau condeiul şi să vă scriu este dat prin mica încurcătură ce s-a ivit în legătură cu răspunsul la viitorul meu discurs de recepţie. Academia dăduse precădere poeziei mele şi a rugat pe d. Goga să facă răspunsul. Dl. Goga e însă foarte ocupat, precum ştiţi. Îmi place să cred însă că filosofia mea e tot atît de importantă ca şi poezia mea, şi de aceea vin

---

[58] Franz Jaschke, pictor peisagist austriac, născut la 19 iunie 1862, mort în decembrie 1910.

[59] Trimis în diverse funcţii diplomatice, Lucian Blaga a lipsit din ţară cu intermitenţe între 1926 şi 1 aprilie 1939.

[60] Filozoful şi profesorul universitar D.D. Roşca.

[61] *Bericht über die rumänischen Arbeiten zur Geschichte der Philosophie* („Arhiv für Geschichte der Philosophie", 1932, p. 219 şi urm.)

pe această cale să vă rog pe d-voastră să aveţi bunătatea de a face răspunsul. Sunteţi şi cel mai apreciat filosof român, şi critic literar, calităţi exclusiv ale d-voastră, dar cari îmi dau oarecum şi mie dreptul de a face acest apel ! [62]

Vă asigur că o să aveţi adesea ocazia de a vă convinge de temeinicia sentimentelor mele, prea puţin exprimate pînă acu, nu numai de admiraţie, dar şi de filosofică colegialitate.

Lucian Blaga.

21

Légation de Roumanie
en Suisse

Berna 7 apr. 1937

Mult stimate şi iubite domnule Profesor,

am primit cu multă bucurie ştirea d-voastră că aţi acceptat să faceţi răspunsul la Academie. Vă mulţumesc !

Zilele acestea am isprăvit al treilea volum din ,,Trilogia culturii'' [63]. Îmi pare rău că nu e apărut deja, fiindcă de abia aci se rotunjeşte concepţia. Ţin, totuşi, să atrag atenţiunea d-voastră binevoitoare asupra fragmentelor apărute în ,,Gîndirea'': ,,Categoriile spontaneităţii'' (nov. 1936), ,,Despre mituri'' (dec. 1936) şi mai ales asupra fragmentului în care culminează concepţia: ,,Semnificaţia metafizică a culturii'' (,,Gîndirea'', febr. 1937).

Mă bucur nespus că o să vă cunosc peste cîteva săptămîni.

Lucian Blaga

22

Domnului Ion Petrovici
profesor universitar, Bulev. Brătianu,
7, Bucureşti

Blaga, Str. Băii, 16, Cluj

Cluj, 31 mai 1939.

Scumpe domnule Petrovici,

Călătorind la Cluj, m-am gîndit toată noaptea asupra celor ce mi-aţi cerut. Sosind aici mă găsesc în faţa unor chestiuni familiare, care mă pun în imposibilitatea de a accepta să fac conferinţa despre Eminescu la 16 iunie. Subiectul e copleşitor, timpul scurt nu-mi îngăduie o recitire a operei. Dacă ştiam o lună mai curînd, poate mă aranjam. Fără locuinţă şi cu bagajele sosite la Orade[a] [64], trebuie să alerg să-mi pregătesc ,,aşezarea''. Toată plecarea precipitată din străinătate spre casă, cursurile, acu examenele etc. mi-au dat osteneli la cari nu pot să mai adaug şi pe aceasta a unei conferinţe, în care nu mi s-ar ierta niciodată să spun banalităţi. Specialiştilor întru Eminescu le este desigur lesne, eu însă nu sunt specialist.

Omagii doamnei.

Cu cele mai frumoase sentimente,
Lucian Blaga

---

[62] Ion Petrovici va fi, într-adevăr, cel ce va răspunde discursului de recepţie la Academie al lui Lucian Blaga, omagiindu-l pe noul ,,nemuritor''. Vezi: *Elogiul satului românesc, discurs rostit la 5 iunie 1937 în şedinţă solemnă de Lucian Blaga, cu răspunsul d-lui I. Petrovici*, Bucureşti, 1937.

[63] *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Editura Fundaţiei Regale, Bucureşti, 1937.

[64] Lucian Blaga evocă zbuciumul întoarcerii de la Lisabona, spre a funcţiona în ţară ca profesor titular de filozofie a artei şi culturii la Facultatea de litere şi filozofie a Universităţii din Cluj. Se întorsese după 1 aprilie 1939.

23

Domnului prof. univ. Ion
Petrovici, fost ministru[65],
Bulev. Brătianu, 9, Bucureşti

L. Blaga, Cluj, Str.
Avram Iancu, 3

Cluj 16 ian. 1940
str. Avram Iancu, 3

Mult stimate şi iubite domnule coleg,

am primit cu oarecare întîrziere scrisorile dvoastră, prin care îmi faceţi plăcerea de a mă invita să colaborez la numărul „Gîndirei" pentru prietenul Nichifor [66].

Îmi face o deosebită bucurie iniţiativa şi voi colabora. *Îmi rezerv însă subiectul.* Aşi vrea să găsesc forma cea mai potrivită pentru a scrie ceva despre prietenia noastră, care a fost cea mai rodnică prietenie a vieţii mele. *Nu pot însă să scriu despre ideologia lui Nichifor, fiindcă ar trebui s-o fac polemic,* cum de altfel şi el, dacă ar scrie despre ideologia mea ar face-o tot polemic, la ceea ce de altfel l-ar obliga şi catedra de apologetică. Prilejul e mult prea frumos şi prea rar decît să apucăm acest drum. Prietenia noastră este însă mult mai presus de asemenea fleacuri. Găsesc că ar fi nimerit să însărcinaţi cu articolul despre ideologia lui Crainic pe unul din adepţii teologici foarte convinşi ai săi. Ştiu că are mulţi şi foarte destoinici.

Articolul meu va fi (mai tîrziu) o contribuţie la istoria literaturii de după război [67]. Am credinţa că o să-i fac lui Crainic o bucurie în *acest chip.*

Cu cele mai profunde omagii doamnei, al dvoastră întru totul devotat,

Lucian Blaga

24

Domniei sale, domnului ministru
Ion Petrovici, Bucureşti,
Bulev. Brătianu, 27

L. Blaga, Sibiu, str. Bedeus, 7

15 II 1943

Iubite domnule Ministru,

cu toată căldura ce se poate închipui vă mulţumesc pentru mai multe lucruri deodată. Mai întîi pentru plăcerea deosebită ce mi-aţi făcut trimiţîndu-mi noile cărţi ale dvoastră, cari nu se găseau aici. Ştiu că le voi gusta cu încîntare. Pe urmă vă mulţumesc pentru acordarea celor două gradaţii, cari, oricum, îmi mai repară situaţia grav deteriorată de toate cele întîmplate [68].

Revistei „Saeculum"[69] sper să-i aduc unele îmbunătăţiri tehnice la numerele viitoare. Aici în provincie luptăm cu nespuse dificultăţi, încît e foarte greu să faci ceva potrivit dorinţelor.

Ştiu că sunteţi foarte ocupat cu treburile Ministerului, totuşi îndrăznesc să vă întreb dacă nu cumva aveţi vreun articol pentru revista mea [70]. Poate aţi remarcat că dăm şi rezumate în imba germană (în viitor şi în alte limbi), căci revista are o destinaţie şi pentru străinătate.

---

[65] Ion Petrovici fusese pînă atunci în două rînduri ministru. În 1921 era numit Ministru al lucrărilor publice, iar în 1926, Ministru al Instrucţiunii publice.

[66] „Gîndirea", XIX, nr. 4, aprilie 1940, p. 193—336.

[67] În numărul dedicat de „Gîndirea" celei de-a 50-a aniversări a lui Nichifor Crainic, Lucian Blaga semnează „contribuţia" : *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, p. 223—227.

[68] Se referă, desigur, la urmările Dictatului de la Viena (1940), prin care ni se lua Transilvania de nord, fapt ce a hotărît mutarea Universităţii din Cluj la Sibiu.

[69] „Saeculum", an. I, ian.-febr., 1943, director Lucian Blaga.

[70] În cursul celor 8 numere cîte au apărut din „Saeculum", Ion Petrovici nu colaborează cu nimic. În schimb cărţile sale sînt recenzate cu căldură.

Pentru noi ar fi, ce să vă spun? — o clipă epocală primirea unui semn de colaborare. Dacă acum nu aveţi timp, nu ne veţi refuza, totuşi, speranţa pentru mai tîrziu.

Vă rog să transmiteţi omagiile mele doamnei.

Al D-voastră devotat
Lucian Blaga

Către Ion Diaconu

25

Sibiu 29 III 1941

Stimate domnule Diaconu,

am primit atît scrisoarea cît şi revista ,,Ethnos'' [71], pentru care ţin să vă mulţumesc. Am răsfoit şi în parte am şi citit revista, foarte lăudabil realizată, mai ales în împrejurările de astăzi. Felicitările mele.

,,Unele precauţii, pe care le impune adevărul'' — am însă şi eu. Mai întîi nimenea nu are dreptul să se creadă stăpîn al adevărului. Omeneşte — totul depinde de perspectiva în care priveşti lucrurile. Ca să iau un exemplu. D-voastră găsiţi că e ,,tragic'' că d. Blaga nu cunoaşte toată bibliografia ,,Mioriţei'' şi faceţi caz grav că amintesc numai socoteala unui folclorist care a numărat vreo 60 de variante (Horia Teculescu, ,,Pe Mureş şi pe Tîrnave'' [72]). În realitate ar fi peste 200! — Aş vrea să ştiu în ce măsură acest *detaliu îndreptat* schimbă esenţa cărţii mele despre *determinantele stilistice* ale culturii noastre populare [73]. Acest detaliu nu schimbă nimic cît priveşte rezultatele sintetice la cari am ajuns. Atunci de ce ar fi ,,tragică'' ignorarea statisticei actuale a variantelor ,,Mioriţei''? Drept să vă spun că eu nu pun preţ pe numărătoare. De altfel nici nu o făcusem eu. În revistă găsesc adesea această supraprețuire a detaliului. Cercetările de astăzi trebuie să meargă în primul rînd spre *esenţe*. Analizele stilistice în cadrul unei vaste teorii filosofice despre cultură eu le-am făcut, cît priveşte ,,Mioriţa'', asupra unei *singure* variante. Metodologic, nimic nu-mi interzice acest procedeu. Fiindcă eu ştiu ce e stilul şi am exerciţiul necesar unei atari analize, cîtă vreme folcloriştii şi sociologii, cari sunt copleşiţi de statistica concretului, se găsesc cu totul în afară de această problematică. De aceea nici nu intru în discuţii — de pildă cu sociologii, cari îşi au perspectiva lor cu totul străină de orice filosofie a culturii. Nu se poate discuta. Obiecţiile lui Stahl, pe care d-voastră le găsiţi viguroase, eu le găsesc pur şi simplu stupide. Şi nu-mi pierd timpul cu stupidităţi. Pe sociologi i-am onorat cu o singură replică, în ,,Artă şi valoare'' (în subsolul unei pagini) [74]. Este în ,,Artă şi valoare'' un capitol din care se poate

---

[71] ,,Ethnos'', revistă de grai, studiu şi creaţie românească, publicată de Ion Diaconu, Focşani, anul I, fascicula 1, 1941.

[72] Horia Teculescu, *Pe Mureş şi pe Tîrnave, flori înrourate (doine şi strigături)*, culese de..., Tipografia Miron Neagu, Sighişoara, 1929.

[73] Obiecţiile lui Ion Diaconu privesc studiul lui Lucian Blaga, *Spaţiul Mioritic*, ,,Cartea românească'', Bucureşti, 1936, 276 p., integrat ca partea a II-a în *Trilogia culturii*, Fundaţia pentru literatură, Bucureşti, 1944.

[74] La finele capitolului *Categoriile abisale ca factori canalizatori*, din vol. *Artă şi valoare*, Bucureşti, 1939, după ce conchidea că ,,contribuţiile pur psihologice, pur sociologice sau materialiste, la explicarea unui stil, sunt în cazul mai bun periferiale. Cearta dintre cercetătorul A şi cercetătorul B nu mai poate fi alimentată cu nici un nou argument, fiindcă problema însăşi se deplasează în adîncime...'' etc., L. Blaga nota în josul paginei: ,,E aci un răspuns indirect dat tuturor obiecţiunilor făcute în ultimul timp teoriilor noastre stilistice expuse în « Spaţiul Mioritic », adică obiecţiunilor plate ridicate sub unghiul « tehnico-materialist » şi « sociologic »'' p. 146).

vedea, limpede cred, cum filozofia culturii *adînceşte* problemele dincolo de zarea sociologilor Nu voi spune niciodată că rezultatele la care am ajuns sunt absolute. Ele *depăşesc* însă *în orice caz* rezultatele sociologiei. Mai am pe urmă conştiinţa că am deschis un drum neumblat : drumul e lung şi viitorul de asemenea. Vor veni alţii, cari vor duce sarcina mai departe.

În lumina acestor explicaţii veţi înţelege că o colaborare a mea la revista d-voastră s-ar impune, aproape ca o contrapondere [75]. Sunt unii cari se simt acasă numai în regiunea diversităţii concrete, sunt alţii cari se simt acasă numai în lumea esenţelor. *Omul întreg* îl formează probabil numai toţi împreună.

De îndată ce voi avea vreun fragment potrivit, vi-l trimit. La şcoala mea [76] facem de multă ori analize, în sensul meu, în legătură cu materialul culturii populare româneşti. S-au prezentat pînă acu cîteva lucrări cu totul remarcabile, cari, de asemenea. ar putea să fie publicate.

Drept încheiere vă întind cea mai prietenească mînă,

Lucian Blaga

26

Domnului profesor Ion Diaconu — 6 III

Liceul „Unirea" Focşani — 1944

Dragă domnule Diaconu,

Revista d-tale îmi face o deosebită bucurie ! Trebuie din nou să te felicit pentru pasiunea, stăruinţa şi priceperea cu care te dedici acestei opere, pe care o socot miraculoasă în condiţiile date. Eu ştiu cîte dificultăţi se fac astăzi unei reviste.

Îţi mulţumesc şi pentru notele privitoare la anume caz ! Ai spus omului aşa cum trebuia[77]. Mi-a făcut plăcere şi recenzia lui *Iordănescu* despre studiul lui Balotă[78]. Eu citisem studiul lui Balotă şi văzîndu-mă *combătut* cu *propriile mele idei*, mi-am zis : „ciudate lucruri se petrec uneori în lumea noastră !" Şi iată că Iordănescu a remarcat că în fond Balotă susţine ceea ce susţin şi eu în „Spaţiul mioritic". Te felicit pentru un colaborator atît de corect şi perspicace.

Cît priveşte colaborarea mea la „Ethnos", eu mă socot colaborator, fără a fi dat pînă acum ceva revistei. Într-o zi, totuşi sunt sigur, fapta se va produce[79]. Anevoie însă la volumul Densuşianu[80]. Eu apreciez foarte mult pe *savantul* Densusianu. Dar el avea ce avea cu mine. Era probabil de părere că nu încap doi poeţi în România. Deşi — el nu era poet de loc. În orice caz nu — un poet născut. (E întîia oară că mă exprim asupra lui Densusianu.)

Al d-tale cu deosebită prietenie,
Lucian Blaga

P.S.

O colecţie „Saeculum" se va trimite revistei „Ethnos".

---

[75] L. Blaga nu a publicat nimic în „Ethnos".

[76] La seminarul său de la Sibiu.

[77] L. Blaga se referă la dura intervenţie a lui Ion Diaconu din „Ethnos" (anul II, fasciculele 1—2, 1942, p. 298—299) referitoare la „răzbunarea" lui Dan Botta împotriva autorului *Poemelor luminii*, din broşura *Cazul Blaga*, Bucureşti, 1941, intervenţie în care I. Diaconu militează pentru obiectivitate şi ţinută decentă în discuţii.

[78] Aurel Iordănescu, *Anton Balotă* : „*Satul, izvor de viaţă românească*", „Ethnos", anul II, fasciculele 1—2, 1942—1943, p. 355—365.

[79] De fapt fasciculele la care se referă Lucian Blaga sînt ultimele ce apar din „Ethnos", aşa că ocazia nu mai are cum să se ivească.

[80] Probabil I. Diaconu intenţiona să cinstească memoria profesorului său Densusianu prin publicarea unui volum omagial, în sensul celor discutate în articolul *Ovid Densusianu comemorat*. „Ethnos", fasciculele 1—2, 1942—1943, p. 396—399.

„CONCEPȚIE INDIVIDUALĂ" ȘI „CONCEPȚIE COLECTIVĂ" ÎN ISTORIA LITERATURII

STANCU ILIN

Cu ocazia apariției celor două volume ale *Istoriei literaturii române*, s-a remarcat o frecvență a discuțiilor despre obiectul, scopul, metodologia internă și relațiile cu alte domenii ale istoriei literaturii ca știință. Consfătuirea privind problemele moștenirii literare din ianuarie 1960, care a prefațat lucrările tratatului — cu care ocazie G. Călinescu a ținut o importantă comunicare —, discuția publică asupra machetei volumului I, numeroasele reuniuni de lucru, ținute la Institutul de istorie și teorie literară, sub conducerea lui G. Călinescu, cu participarea unui număr important de istorici și critici literari din întreaga țară, consfătuirea din noiembrie 1966 asupra problemelor pe care le ridică materia tratatului (remarcăm, cu această ocazie, ampla expunere a acad. Al. Philippide), intervențiile de presă, atît de contradictorii, despre cele două volume, recenta consfătuire despre metodologia criticii și istoriei literare (octombrie 1968) — toate au înscris în actualitate o cercetare fundamentală, la care participă istorici și critici literari din toate centrele culturale ale țării.

Dintre observațiile făcute celor două volume ale tratatului academic se remarcă și cea privind numărul mare de colaboratori, propunîndu-se, explicit sau implicit, metoda individuală de redactare a unei asemenea lucrări. Se incriminează lipsa unității, imposibilitatea *sintezei*, date fiind variațiile de stil și de vocație ale celor chemați să redacteze anumite capitole. Bineînțeles, mai toate aceste articole se termină cu regrete după monumentala operă a lui G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Dar, cum oamenii mari se nasc destul de rar, ce se poate face pentru a răspunde necesității de sinteză pe care, în mod ideal, fiecare generație o resimte?

Este momentul să ne întrebăm dacă în istoria literară, în cazul unor lucrări de anvergură, poate fi vorba de legitimarea unui singur tip de lucrare, dacă e cazul să repudiem o carte numai pentru că are un număr x de colaboratori. Toate „agresivitățile" la adresa volumului al II-lea al tratatului se mențin la repetarea acelorași generalități, fără a se intra în... amănunte ! Ne miră, de aceea, „aprecierile" dintr-un recent articol „recapitulativ", nesemnat, publicat de „Viața studențească", cum că criticile s-ar fi referit la deficiențe evidente, iar „ceilalți" (citește : cei care au apărat tratatul) n-ar fi avut „argumente". Se uită, în mod voit, că două dintre articole, publicate chiar în „Viața studențească" (Emil Manu și Stan Velea), își propuneau nu „să intre în polemică", ci doar să atragă atenția asupra necesității unui ton urban, de la care s-a abdicat chiar în paginile acestei reviste și nu în articolele studenților.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 1 p. 129–135, BUCUREȘTI, 1969

Al treilea articol, care este ocolit de autorul anonim, aducea convingătoare „contraargumente", cel puţin în două probleme : paşotismul şi ideea literaturii ca proces. Eficienţa argumentelor e dovedită peremptoriu de faptul că, în „recapitulaţie", incriminarea nu mai e menţinută.

Mai rămîn ca observaţii „de prim plan" „numărul excesiv al colaboratorilor" şi bibliografia, pentru că exerciţiile aritmetice pe marginea „introducerilor" sînt superflue. Datele bibliografice de la sfîrşitul fiecărui capitol sînt *selective*, indicîndu-se doar ediţiile princeps sau cele cu o valoare recunoscută (acelaşi lucru pentru studiile critice). Tipărirea volumului a avut o durată, de asemenea predarea articolelor de către colaboratori nu a fost făcută concomitent, astfel că apariţiile importante pînă la sfîrşitul anului 1966 au fost cuprinse, iar din prima jumătate a anului 1967 doar ceea ce s-a mai putut completa în redacţie. Toate cărţile apărute începînd cu semestrul al II-lea al anului 1967 n-au mai putut fi menţionate, volumul fiind trimis la tipar.

Dacă lăsăm la o parte alte cîteva observaţii mărunte, dacă trecem cu vederea cîteva fraze de atacuri personale — care de data aceasta sînt „investite cu adeziunea redacţiei" —, dacă, în fine, nu luăm în considerare modul neonest în care o aluzie critică a tovarăşului Ovidiu Papadima este extinsă la articolele unor studenţi, pentru înduioşarea cititorilor, rămînem la aceleaşi generalităţi, susţinute, în articolul ultim din „Viaţa studenţească", cu citate din pledoaria unui tînăr prozator, Aurel Dragoş Munteanu. Nici un critic „furios" nu a putut demonstra pe text cum se reflectă această lipsă de concepţie unitară sau, cînd s-au dat cîteva exemple, ele au fost trunchiate voit (vezi şi articolul pozitiv din „Tomis") sau generalizate abuziv.

Deci, „concepţie individuală" sau „concepţie colectivă" — aceasta se pare că e dilema pe care o văd mulţi comentatori. De la început, trebuie să subliniem că avem de-a face, după părerea noastră, cu o falsă problemă. Falsitatea o atestă în primul rînd realizările concrete, care sînt la îndemîna oricui. Dacă Francesco De Sanctis, G. Lanson, J. Nadler, G. Călinescu au scris excelente lucrări individuale, cu aceeaşi îndreptăţire putem cita *Istoria literaturii franceze* a lui Bédier şi Hazard (22 colaboratori), un alt tip de *Istorie a literaturii franceze*, tipărită de Castermann (pentru primele 2 volume — 35 de autori), *Istoria literaturii române moderne* de Ş. Cioculescu, V. Streinu, T. Vianu, aproape toate tratatele academice din ţările socialiste ş.a.

Este adevărat că G. Călinescu scria sentenţios, în prefaţa operei sale din 1941, că istoria literaturii trebuie să fie făcută de o singură persoană. Sînt trecute însă cu vederea declaraţiile sale repetate, făcute în articole din „Contemporanul" sau în grupurile de lucru ale tratatului, că este timpul alcătuirii unei istorii a literaturii de către un colectiv de colaboratori. Se contrazicea marele critic ? Nicidecum ! Era vorba doar de tipuri de lucrări deosebite. Cartea sa din 1941 este o operă de scriitor, întreprinsă cu scopul unei proprii lămuriri, în vederea făuririi unui suport, în tradiţie, pentru creaţia personală propriu-zisă :

„Nu pentru satisfacţii de critic şi istoric literar am întreprins această operă. Cei care cunosc mai de aproape activitatea noastră, ştiu că critica (deşi pentru unii mai notorie) ne este o preocupare secundară, la care am fi renunţat, dacă ar fi îngăduit condiţiile literaturii actuale. Însă formaţia noastră nu înţelegea eforturi literare în gol. Oricît de spontane ar fi actele de creaţie, ele profită de experienţa trecutului şi se produc mai bine în mediu tradiţional. Dacă fiecare pictor ar inventa mereu perspectiva şi uleiul, o mare energie s-ar risipi inutil. O asemenea conştiinţă de tradiţie n-am găsit-o cînd am început a scrie. Şi atunci am hotărît să ne documentăm pentru noi". Un asemenea ţel a dus la un rezultat unic în istoriografia noastră literară : o inimitabilă frescă a literaturii române, o arhitectonică originală a valorilor, un adevărat roman al literelor româneşti. Tipul acesta de istorie a literaturii nu poate fi conceput decît de o unică personalitate. Dar criticile nu au întîrziat să apară. Un tînăr scriitor orădean, de talent, sfătuia grijuliu pe un coleg al nostru că n-ar fi bine să se amintească faptul că *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu a fost primită de un puternic cor criticist. Colegul nostru vroia doar să scoată în evidenţă relativismul aprecierilor şi să arate că etica profesiunii cere să nu depăşim limitele urbanităţii, atacînd o operă fundamentală doar în virtutea faptului că avem în

minte un anume tip ideal de istorie a literaturii. Apoi, înainte de toate, G. Călinescu însuși a dat în vileag criticile formulate din diverse părți. N-a fost niciodată în intenția lui de a le ascunde și, în prefața la *Compendiul* din 1946, le înseriază pentru a le discuta mai bine. „Ediția cea mare a fost violent atacată cu obiecții în totul exterioare literaturii. Erau în general pretexte sub care se ascundeau nemulțumiri personale". (Cît de actuale sînt astăzi frazele de mai sus, dacă ne gîndim la cîteva articole tipice în acest sens scrise la apariția volumului al II-lea al *Istoriei literaturii române* !) E. Lovinescu, în primul rînd, dar și mulți alții, susținea că autorul „n-ar fi fost propriu unei atari întreprinderi din cauza firii sale susceptibile". În cele mai multe articole se afirma că judecățile maestrului sînt „subiective". G. Călinescu desfășoară aici o magistrală demonstrație — citînd pe Kant cu *Kritik der Urtheilskraft*, pe B. Croce sau pe criticul spaniol Feijoo cu *Razon del gusto* — pentru a conchide : „Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relație continuă cu alte subiecte, și tocmai această contemporaneitate a reacțiunii în felutite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei". Nu au lipsit nici replicile de alt gen. La numai un an de la apariția monumentalei lucrări, trei autori, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, au trecut la redactarea unei alte istorii a literaturii române, din care primul și singurul volum era publicat în 1944 de editura „Casa Școalelor". Este semnificativ că în prefață cei trei critici socoteau lucrările efectuate anterior doar „încercări". „Istoria unei literaturi este însă o funcție continuă : ea este conștiința literaturii privind către trecutul ei". Dacă materialul de informații a fost aproape în întregime stabilit „rămîne o problemă mereu deschisă valorificarea acestui material în direcția stabilirii curentelor, a înrudirii și filiației scriitorilor, cum și în aceea a aprecierii estetice a operelor" (*Istoria literaturii române moderne*, I, „Casa Școalelor", 1944, *Prefață*). Tipul de istorie a literaturii în colaborare, pe care îl propuneau autorii, era justificat prin aspirația „către temeinicia pe care o asigură lucrarea pe un teren limitat" și-și afirmau solidaritatea „nu numai prin aceeași concepție asupra istoriei literare și a marilor ei linii de dezvoltare în cultura noastră, dar și pe același cald devotament față de întreaga noastră tradiție literară". O lucrare ieșită poate dintr-o atitudine polemică față de *Istoria literaturii* a lui G. Călinescu ar trebui deci ostracizată după procedeul unor confrați contemporani, pentru că e colectivă? O identitate perfectă de vederi socotesc că nici nu a fost în intenția celor trei autori. Deci, descoperind, pe alocuri, neconcordanțe în abordarea fenomenului literar sau o varietate a stilurilor — care există în mod real, dat fiind formația deosebită și evoluția lor particulară — ar trebui să dogmatizăm un anume tip de *istorie a literaturii*, românească sau străină, și s-o desființăm pe aceasta din urmă, pe baza cîtorva exemple. Cine a procedat în acest mod a greșit totdeauna ! Atît *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, cît și *Istoria literaturii română moderne* de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu trăiesc astăzi și se completează reciproc, deși una e gîndită de o singură persoană, iar cealaltă e o operă colectivă. Dar se pare că unii admit un anumit număr de colaboratori, dar nu prea mulți. Ar fi însă ușor de demonstrat că, pe spații mai largi, armonizarea cu ceilalți autori devine, într-adevăr, o problemă, pe cînd tratînd, de pildă, doar un număr restrîns de scriitori posibilitatea „renunțărilor" individuale poate fi mai ușor rezolvată. Un număr de 20 sau 40 de colaboratori ni se pare că nu schimbă structural datele abordării colective a unei lucrări.

Una din cauzele pentru care este aleasă, în ultimul timp, metoda colectivă în elaborarea operelor de sinteză istorico-literară o constituie creșterea enormă a materialului informativ. Aceasta a născut gustul pentru informație, și există oameni pe care îi interesează doar acest aspect. De aci, s-a născut, pe drept cuvînt, reacția inversă, de negare a excesului documentar și invitația de reîntoarcere la *operele* propriu-zise ; prelungind observația, unii au negat, din păcate, chiar istoria literară ca domeniu de cercetare. Cu toată extraordinara sa informație, G. Călinescu însuși, în prefața la *Compendiu*, deja citată, se înclina în fața unor observații vizînd unele lacune în „istoria cea mare" : „E de la sine înțeles că opera nu putea fi perfectă, fie pentru că era o întîie încercare și mai avea nevoie de ani de studii și consolidare, fie că

un om este ceea ce este, incapabil de a-şi depăşi marginile. Altora le e deschisă putinţa de a repara". În subsolul paginii, erau inserate cu toată onestitatea cîteva „ştiri de amănunt" despre Eminescu, C. Stamate şi N.N. Beldiceanu, cu promisiunea că „vor fi folosite mai tîrziu". Şi, încă o dată, aceste concesii le făcea un critic pentru care sagacitatea în informare era o pasiune şi o conduită. Iată ce investigaţii a întreprins, de pildă, pentru D. Bolintineanu :„Studiul stă pe baza unei despuieri totale, raţionate apoi în text, a operei poetului. Toate relaţiile ce se puteau face au fost făcute : biografie externă şi internă, fixarea momentului istoric, politic şi literar, influenţe literare sau numai sincronităţi, descrierea operei cu ample citate, ideile generale, ideile estetice, mitologia, universul poetic, momentele poetice tipice, listă de teme, listă de epitete, listă de metafore, lexicul şi gramatica, versificaţia şi fonetismul liric etc". Şi totuşi o nemulţumire continuă stăruia.

După război, va relua „Jurnalul literar" (este cunoscut deja rolul primei serii din 1938 în elaborarea *Istoriei literaturii române* !), va începe lunga serie de „Materiale documentare" din „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", care, uneori, erau adnotările concrete, pe pagină, la *Istoria literaturii* din 1941. Cîteva monografii separate au apărut : despre N. Filimon, V. Alecsandri, I. Eliade-Rădulescu, Gr. Alecsandrescu, studii speciale despre Eminescu, şi cei ce au fost în preajma lui G. Călinescu ştiu cu cîtă asiduitate lucra la noua versiune a monumentalei sale lucrări, pe care însă nu a apucat s-o desăvîrşească. Al. Piru scrie în *Postfaţa* la ediţia din 1968 a *Compendiului* : „Părăsind compendiul în forma apărută în 1946, autorul a trecut la pregătirea unei noi ediţii a lucrării mari, nu în sensul aducerii ei la zi, ci în sensul revizuirii şi completării textului din 1941. Pînă către sfîrşitul anului 1964, G. Călinescu a publicat cea mai mare parte a schimbărilor şi adaosurilor întreprinse în diverse periodice ca *Naţiunea* (1947), *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* (1952—1964), *Contemporanul*, *Steaua* etc."

În acest context, se produce şi hotărîrea marelui istoric literar de a conduce lucrările unui tratat academic, în mai multe volume, *elaborat în colectiv*. Numele şi activitatea lui G. Călinescu revin destul de des în acest articol, deoarece nu este posibil să fie ocolit cel mai mare istoric literar al nostru în nici una din raportările la concepţia unei sinteze, apoi el este fondatorul importantului tratat academic, şi indicaţiile lui au fost şi vor fi respectate şi urmate de orice colectiv redacţional. În fine, sînt foarte frecvente în cele cîteva cronici agresive apărute, cu privire la cele două volume, încercările de a folosi drept sprijin opera lui Călinescu şi ideile sale teoretice. Numai că aceste idei sînt folosite arbitrar, uitîndu-se articolele în care el a legitimat şi a fundamentat acest nou tip de istorie literară românească. În nr. 1 al „Jurnalului literar", serie nouă, G. Călinescu scria, retrospectiv, că „în istoria literară sînt mai puţin importanţi scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor" şi că „o istorie a literaturii e o adevărată comedie umană, luînd ca pretext scriitorii". Dar în pragul începerii lucrărilor tratatului, G. Călinescu vorbeşte insistent de „pregătirea unei istorii a literaturii în spirit ştiinţific, ca operă a unui *colectiv* foarte larg" (*Istoria literaturii române* — Cronica optimistului — în „Contemporanul", nr. 10 (648), vineri 13 martie 1960, p.l.). Spiritul său, funciarmente nedogmatic, a înţeles primul că unei culturi nu-i poate decît folosi varietatea modurilor de investigare. Este foarte posibil ca materialul documentar enorm, pe care, împreună cu întregul său institut, îl decanta, să-l fi condus la concluzia că scurta viaţă a unui om este insuficientă pentru stăpînirea unei întregi evoluţii literare. În anul cînd împlinea 60 de ani, va fi citit cu nostalgie cuvintele lui G. Lanson „O istorie a literaturii franceze ar trebui să fie încoronarea şi rezultatul unei vieţi întregi. Dar chiar o viaţă este ea suficientă?". Deci, o istorie a literaturii române, ştiinţific concepută, poate să însemne şi strîngerea la un loc, într-o armonie dirijată, a întregii informaţii naţionale, reconsiderarea diverselor interpretări şi concepţii. Momentul îl găsea potrivit G. Călinescu dată fiind baza unică şi solidă pe care putea aşeza o întreagă construcţie : concepţia marxist-leninistă. În anul 1959, cînd încep lucrările actualului tratat, erau încă nedezlegate probleme importante ale moştenirii noastre culturale. G. Călinescu vroia să contribuie, pe temeiul marxism-leninismului, strîngînd în jurul său un colectiv cît mai larg, la

elucidarea unor anomalii supărătoare pentru cultura noastră. Citim în acelaşi articol, menţionat mai înainte : „Istoria literaturii române va fi de un interes capital şi pentru învăţămînt şi pentru tînăra generaţie de scriitori. Contactul între ieri şi azi nu a fost pe deplin reluat de la nivelul superior cultural pe care ne-a transpus revoluţia socială. Sintezele vechi nu corespund nivelului actual. Tînărul trebuie ajutat să priceapă că metode ca acelea abandonate n-au o valoare în sine, şi că umanităţile sînt totul în cultură. Istoriceşte am trecut de pragul unei cascade şi reconsiderarea bunurilor trainice ale trecutului — călăuziţi de concepţia marxist-leninistă a distincţiei creatoare între cele două culturi — ne va da încredere în drumul deschis înaintea noastră". Judecata colectivă o socotea mai propice de a izbîndi şi sublinia că o lucrare atît de însemnată „nu poate fi adusă la îndeplinire decît printr-o muncă în comun, disciplinată, dezinteresată şi coordonată, spre a evita erorile pe care unul singur, oricît de bine intenţionat, le poate făptui în interpretarea ştiinţifică a fenomenelor" (*Istoria literaturii române* — Cronica optimistului — în „Contemporanul", nr. 51 (689), vineri 25 decembrie 1959, p. 1). Opera colectivă ale cărei lucrări se desfăşoară în prezent G. Călinescu o plănuise mai de mult, încă de la înfiinţarea Institutului de istorie literară şi folclor — cum notează el în articolul din 13 martie 1960. O asemenea lucrare „nu poate şi nu trebuie să aibă un caracter individual. Ea presupune un studiu competent al raportului istoric între dialectica social-politică şi cea culturală şi mai ales posedarea desăvîrşită a concepţiei marxist-leniniste spre a formula judecăţi mai obiective, concordante cu aplicaţiunile în toate sectoarele culturii ale aceleiaşi concepţii. O lucrare de acest soi este o operă de răspundere ideologică". Citind aceste rînduri, ne reamintim cît de neavenită era obiecţia de „sociologism" (pe care o arunca cu uşurinţă o revistă ieşeană). Principiul istorismului, intrinsec metodei marxist-leniniste de cercetare, a fost confundat cu sociologismul, lăsîndu-se tendenţios în umbră efortul tuturor colaboratorilor de a scoate în evidenţă *valoarea* estetică, fără însă a se abstrage de la considerarea *ideologicului*, într-o epocă în care creaţia şi lupta politică, pentru izbînda revoluţiei şi pentru Unire, erau de nedespărţit. Şerban Cioculescu, într-un articol din „Gazeta literară", o spunea limpede : „Cîte o voce izolată a rostit cam în pripă învinuirea de «sociologism». La verificare, vedem însă că acele capitole introductive şi de sinteză vehiculează idei generale dintre cele mai pertinente şi ne pun în temă printr-un succint tablou al momentului istoric respectiv. Nici luminismul, nici începutul literaturii moderne nu pot fi deplin înţelese dacă le rupem de contextul istoric, adică social, politic şi economic. Se poate obiecta împotriva „sociologismului" în istoria literară cînd analiza cadrului social ar covîrşi pe aceea propriu-zisă literară. Nu întîlnim nicăieri acest viciu de structură în compoziţia tratatului. Pe de altă parte, nu se poate contesta caracterul militant atît al şcolii ardelene, cît şi al pre- şi postpaşoptiştilor, care au făcut, adeseori, din literatură un instrument de propagandă a ideilor înaintate ale veacului". De altfel, în întregul articol din „Cronica" (17 august) am urmărit cu atenţie dacă se pomeneşte vreodată de concepţia marxist-leninistă, pe care însuşi G. Călinescu a pus-o la baza acestei lucrări. Căutările noastre au fost zadarnice ! Dar poate că semnatarii articolului vor fi avînd alte principii, care, desigur, nu trebuiesc respinse aprioric. Totul nu e însă decît o discuţie oţioasă în jurul cuvîntului „estetic", din care nu ştii ce anume vor autorii respectivi. Este trist că sînt aduse în spirijin citate călinesciene („sinteză epică", „ştiinţă inefabilă"), dezinformînd pe cititori, din moment ce sînt lăsate la o parte articole ale aceluiaşi mare istoric literar, prin care statuează un alt tip de lucrare, cum s-a văzut din extrasele date anterior. Dar dezinformarea se pare că nu-i deranjează pe autori cînd e vorba să găsească, cu orice preţ, argumente. O lucrare, de pildă, pe care o citează ca model (*Littérature de notre temps*), e o operă mult mai vastă, în cîteva volume, nu numai de 316 pagini (pe criticii noştri şi dimensiunile vol. al II-lea al *Istoriei literaturii române* îi deranjează !). Cartea este alcătuită pe sistemul „fişelor de scriitor", urmărindu-se, după cea mai ortodoxă metodă sociologică (nu sociologistă), „evenimentele politice, ştiinţifice şi literare de la 1900 pînă în 1966" — cum stă scris chiar pe foaia de titlu a primului volum, care are 256 pagini şi 19 autori de capitole. Al doilea volum cuprinde 260

de pagini, fiind alcătuit de 16 colaboratori. Al treilea, şi, după cît se pare, ultimul, nu ne-a parvenit încă — deşi sîntem informaţi că a apărut — va fi avînd, probabil, aceleaşi dimensiuni. Lucrarea nici nu are, de altfel, un redactor responsabil, această sarcină suplinind-o editorul Castermann. Deci, e vorba de o *istorie a literaturii franceze contemporane* colectivă (nu a lui Castermann), de aproximativ 750 pagini (nu 316), redactată de vreo 45 de colaboratori.

Indirect, un răspuns la acest articol a fost dat, în paginile aceleiaşi reviste, de Constantin Ciopraga (*Noul volum al istoriei literaturii*, în „Cronica", nr. 41 din 12 octombrie 1968, p. 8). Înlăturînd, principial, canonizarea unui anumit tip de istorie literară (individuală sau colectivă), reputatul critic ieşean are posibilitatea să considere just ceea ce s-a realizat de către colectivul larg care a colaborat la elaborarea volumului al II-lea şi să indice, cu justeţe, ceea ce a rămas în deficit. Constatarea finală că „epoca e studiată pentru prima dată, într-o lucrare amplă, în viziune marxistă" vine să onoreze pe toţi autorii care şi-au asumat această dificilă sarcină la chemarea entuziastă a regretatului G. Călinescu şi sub conducerea calificată a lui Al. Dima.

Dar să revenim la ideea iniţială a articolului nostru : că e fals a opune concepţia individuală celei colective în operele de sinteză şi că alegerea uneia sau alteia dintre aceste două căi poate fi la fel de fructuoasă. Concepţia individuală presupune, pentru ca lucrarea să izbîndească, o personalitate cu o forţă creatoare deosebită. El trebuie să fi dat cîteva monografii asupra celor mai mari scriitori ai epocii pe care şi-a propus să o cerceteze. Pentru a arunca o lumină din contemporaneitate asupra trecutului literar, autorul individual al unei istorii a literaturii trebuie să fie un reputat critic al literaturii şi problematicii actuale. Orizontul larg, universalist, este de presupus, iar o pregătire de specialitate în domeniul literaturii vechi este indispensabilă dacă autorul vrea să cuprindă, global, dezvoltarea unei literaturi. La baza investigaţiilor de asemenea anvergură trebuie să stea un sistem estetic clar sau, cel puţin, cîteva principii estetice ferme, de dorit originale.

O istorie a literaturii de concepţie individuală poate fi realizată apoi, fie de o singură persoană, fie de un colectiv.

O lucrare de concepţie individuală şi cu realizare colectivă se profila a deveni *Istoria literaturii române* dacă ar fi trăit G. Călinescu, în special în volumele al II-lea, al III-lea şi al IV-lea, unde nu ar mai fi fost legat de specialişti, cum s-a întîmplat la volumul I. Precizăm însă că marele iniţiator al tratatului academic, în curs de realizare vroia o operă colectivă, începînd chiar din faza concepерii ei. Din articolele publicate în presă, reiese clar această intenţie, iar din stenogramele şedinţelor comitetului de redacţie al *Istoriei literaturii române* se deduce chiar o anume „tehnică" pe care vroia s-o folosească. (Poate că n-ar fi lipsit de interes ca în numărul următor al „Revistei de istorie şi teorie literară" să fie publicate aceste stenograme, foarte interesante pentru desfăşurarea generală a întregului tratat, aşa cum îl vedea G. Călinescu.) Pentru că, în paralel, nu înceta să scrie noua variantă a *Istoriei* sale, mulţi îl suspectau că, în fond, el n-ar dori din toată inima să contribuie la istoria colectivă a literaturii. Asemenea insinuări îi produceau multă amărăciune şi se apăra, în scris şi oral, cu toată energia, de aceste învinuiri. Nu este exclus, însă, ca G. Călinescu să fi considerat lucrarea ca o încercare a unei noi metode, pentru că, din relatarea unei discuţii avute la Praga, reţinea această idee : „Am vorbit de curînd la Praga cu academicianul Ján Mukařovsky, directorul Institutului de literatură cehă şi un om de ştiinţă ilustru, sub direcţia căruia a şi apărut un volum dintr-un tratat în patru volume de Istoria literaturii cehe şi mi-am dat seama că problemele de tratare şi mai ales tehnica variază după ţară şi epocă, fără să fie, din fericire, insolubile. Institutul de care vorbesc consideră tratatul său ca o operă de încercare, urmînd ca pe temeiul lui să întreprindă o lucrare mai vastă" („Contemporanul", nr. 51 (689), 25 dec. 1959, p. 2).

În mod practic, la 9 iunie 1959, colegiul redacţional al *Istoriei literaturii române* era constituit, avînd în frunte pe G. Călinescu. Tot atunci s-a hotărît ca lucrarea să se împartă în 5 volume şi s-au fixat redactorii responsabili şi adjuncţii. În şedinţa din 17 iunie 1959, G. Călinescu prezenta un raport asupra unor probleme de periodizare, cerînd colaborare foarte strînsă.

Redactorul şef — zicea G. Călinescu — „va prezenta el însuşi părţile scrise de el colectivului şi colegiului redacţional şi va ţine seama de observaţiile întemeiate, refăcîndu-şi capitolele în consecinţă". O dezbatere publică la Academie avea loc în ianuarie 1960 pe tema „moştenirii literare". O preocupare a arătat G. Călinescu pentru fixarea colaboratorilor. Reţinem, din articolele mai înainte citate, ideea colectivului larg, format din specialişti, dar nu cu o „specializare materială", ci „ca critici ai frumosului". Profesorul vroia reunirea tuturor centrelor culturale ale ţării şi a tuturor generaţiilor. „Rostul nostru nu e numai acela de a face un bun manual, ci şi acela de a instrui şi a educa artisticeşte elementele tinere" (Stenograma şedinţei din 14 aprilie 1960).

Prin dispariţia lui G. Călinescu, lucrarea a rămas propriu-zis fără un conducător unic. Pe volume, însă, colaborarea a devenit şi mai strînsă. În lipsa unei personalităţi excepţionale, cum era G. Călinescu, de-abia de acum încolo se punea acut problema conceperii colective a tratatului. Cîţiva specialişti de valoare, ca să ne referim la volumul al II-lea, şi-au asumat răspunderea ca, pe baza unor linii generale deja fixate, să schiţeze fizionomia unei epoci foarte frămîntate, atît din punct de vedere social-politic cît şi literar. Dacă avem în vedere capitolele mari, tratînd scriitorii importanţi, numărul autorilor este redus. Aceştia au dat tonul, ceilalţi poeţi, prozatori sau personalităţi culturale de a doua şi a treia mărime au fost analizaţi de un mare număr de critici tineri, după o tehnică deja fixată, şi nu există divergenţe supărătoare din acest punct de vedere.

G. Călinescu nota, în 1959, că esenţialul într-o operă colectivă „rămîne disciplina de a-ţi supune propria ta impresie datelor obiective ale interpretării ştiinţifice". Marxism-leninismul, ca metodă ştiinţifică de cercetare, pentru toţi colaboratorii tratatului, a stimulat şi a unificat contribuţiile individuale ale tuturor la o operă care nu e cu nimic mai prejos decît marile realizări individuale ale istoriografiei noastre.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE, Vol. II*

Un tratat de istorie a literaturii implică o mare concentrare şi armonizare de forţe intelectuale, o experienţă dintre cele mai întinse şi o orientare precisă şi susţinută spre elucidarea cea mai eficace a problemelor complexe legate de evoluţia calitativă a creaţiei literare.

Volumul al doilea al tratatului academic de curînd apărut este — cum se spune în prefaţă — „rodul unei largi activităţi colective cuprinzînd cercetători din generaţiile mai vechi şi pînă la cele mai noi, întruniţi — cu toţii — sub semnul concepţiei ştiinţifice care caracterizează propăşirea ştiinţei noastre de după Eliberare şi al utilizării tradiţiilor istoriografiei literare a trecutului apropiat".

Nu încape îndoială că există în acest volum masiv un imens capital de investigaţie ştiinţifică, o sinteză dintre cele mai documentate a celor mai noi date despre activitatea scriitorilor noştri, o grijă de concentrare şi limpezime stilistică în prezentarea vieţii şi operei autorilor cuprinşi în perioada de la Şcoala Ardeleană la Junimea. Însă nimeni nu poate pretinde ca un asemenea volum de date, reconstituiri, analize să fie un tot perfect închegat, fără fisuri, fără discontinuităţi şi chiar fără diferenţe de calitate între capitole. Fiecare lucrare de acest fel este o treaptă spre mai bine, spre o mai exactă oglindire a procesului literar în evoluţia istorică, atît de sinuoasă şi atît de complicată.

Care sînt trăsăturile pozitive relevante ale recentului volum al doilea din *Istoria literaturii române*? Întîi, o documentare impresionantă, care reflectă spiritul de investigaţie adîncă, instituit de la început în lucrările colectivului de redacţie ; apoi, pe baza ei, caracterizarea epocii, a tendinţelor, curentelor, operei atîtor autori, în bună cunoştinţă de cauză şi cu preocuparea de a detaşa valorile durabile ale culturii şi literaturii române dintre 1780 — 1867, potrivit datelor şi argumentelor statornicite de cercetători mai vechi, dar şi în funcţie de achiziţiile cele mai noi ale istoriografiei noastre actuale. S-a impus desigur un discernămînt în selectarea unui imens material şi în revalorificarea studiilor mai vechi de istorie literară. Este vizibil şi efortul de a suda întregul material într-un tot coerent, într-o expunere exactă, evocatoare, în stare să fixeze bine în rama timpului oamenii şi opera lor. În ce grad colaboratorii, atît de diverşi ca experienţă, competenţă talent şi zel în muncă, au reuşit să ne dea o operă rotundă, densă, ştiinţifică şi literară. cum ne-au obişnuit cîteva mari personalităţi ale istoriei noastre literare (care însă nu pot fi luate drept *etalon absolut*, cum se acreditează uneori), este desigur un semn de întrebare.

Autorii acestei recenzii nefiind colaboratori la tratat îşi permit să judece cu spiritul obiectiv necesar nu numai importanţa lucrării, subliniată pe scurt în cele spuse mai sus, dar şi unele lipsuri inerente, să exprime unele sugestii pentru definitivarea volumelor următoare, cu speranţa că aceste volume vor apărea nu la interval de 4 ani, ca acest al doilea după primul,

* Editura Academiei, Bucureşti, 1968.

din 1964, ci cît mai repede, pentru a stimula noi cercetări şi completări, în vederea ediţiilor viitoare tot mai bune.

Volumul se deschide cu *Şcoala Ardeleană*, după o introducere generală, care ne prezintă limpede şi dens liniile esenţiale ale evoluţiei literaturii române vreme de un secol aproape. Trebuie să subliniem faptul că se face aici dreptate unor autori pe care trecutele istorii literare, de orientare predominant estetică, i-au trecut cu vederea pe motivul că nu sînt scriitori sută la sută : e vorba de reprezentanţii renaşterii ardelene, în speţă Samuil Micu, Gh. Şincai şi Petru Maior. Se ştie că s-au impus prin munca lor culturală, dar şi printr-un număr considerabil de tipărituri, cărţi de istorie, de filologie, traduceri, din care nu sînt cu totul absente unele valori literare, cum bine a remarcat N. Iorga, după cercetarea atentă a activităţii lor. Aşa, de pildă, *Istoria* lui Micu nu-i lipsită de o anumită „poezie", ca să nu mai vorbim de valori expresive certe în scrisul lui Şincai şi Maior. De ce să fie neglijaţi atunci într-o istorie a literaturii moderne ? Este adevărat că tratarea lor nu este egală, dar există toate elementele documentare şi de interpretare care pun bine în lumină valoarea activităţii lor şi, uneori timid poate, particularităţi de limbă şi stil.

Dintre capitolele cele mai complete şi bine ilustrate prin citate, cu atenţia cuvenită şi la faptele de stil şi de limbă, putem cita pe acela consacrat lui I. Budai-Deleanu. Cît despre subcapitolul „*Alţi cărturari şi scriitori luminişti ardeleni*" ar fi fost poate utilă distincţia între filologi şi un Ţichindeal de pildă ; căci Iorgovici, Tempea, Damaschin Bojîncă etc. nu au aspirat vreodată la un titlu de scriitor, pe cînd la Barac şi Ţichindeal există preocupări poetice, măcar aspiraţii evidente. Într-o istorie a literaturii trebuie diferenţiate realizările propriu-zis literare de cele cărturăreşti (filologie, istorie, ştiinţă). De aceea ni se pare că autorii din această din urmă categorie trebuiau cuprinşi în capitole restrînse, tipărite cu petit, cu indicaţiile necesare de bibliografie. Dionisie Eclesiarhul, Naum Rîmniceanu, Zilot Românul stau deasupra cărturarilor şi a unor autori minori ca Dobrescu, Peşacov etc., puşi pe acelaşi plan cu Beldiman, cu Ţichindeal.

Nu putem fi însă desigur exclusivişti într-un asemenea tratat, afirmînd că numai valorile estetice, văzute ca atare cu ochiul cercetătorului modern, numai ele contează şi că scrieri abordînd domeniul evocării istorice, al difuzării culturii sau puse în slujba învăţămîntului trebuie ignorate sau consemnate doar cu titlul de curiozităţi. Cu toleranţa şi generozitatea-i cunoscută, Ibrăileanu a putut scrie că „despre o operă care *nu* e de artă nu se poate discuta nimic ; ea nu există ! " Dar istoriografia, ca şi rapoartele militare cele mai seci fac parte din literatura latină (Cezar, Salustiu etc.), din cea franceză sau germană.

Aspectul estetic, „de artă", este o problemă de evoluţie istorică, de creştere în timp, de aceea se impune discriminarea valorilor, consemnarea lor ierarhică, fără a neglija vreodată specificul expresiv, nivelul limbii literare, nuanţele de stil care apar sau pot apărea, evident nu numai în scrieri strict literare. *Concepţie* şi *expresie* sînt date esenţiale în evoluţia seculară a unei literaturi. Dinicu Golescu este prezentat, totuşi, în acelaşi spaţiu ca recent descoperitul Vasile Pogor, comentat cu numeroase citate din *Vedenie*. În contrast cu acesta, capitolul consacrat lui Dinicu Golescu este foarte sobru şi personal, ca toate cele redactate de G. Călinescu, care a folosit cunoscuta-i erudiţie şi artă literară pentru a evoca mediul şi scriitorii ca promotori ai culturii epocii lor, dar şi pentru a pune bine în evidenţă înnoirea mijloacelor stilistice, revalorificarea cuvintelor vechi în contextul imaginilor originale, prin care se distinge o veritabilă creaţie literară.

Partea a II-a a volumului conţine „literatura română între 1830 — 1860, epocă de modernizare rapidă, bogată în mari realizări şi în scriitori de mare valoare : Heliade, Negruzzi, Alexandrescu, Asachi, Kogălniceanu, Alecsandri, Russo, Bălcescu, Bolintineanu etc. Cum era de aşteptat, ei sînt prezentaţi de cercetători cu mare experienţă, autori de monografii temeinice : G. Călinescu, Al. Dima, Şerban Cioculescu, Ovidiu Papadima, N. I. Popa, I. Chiţimia, G.C. Nicolescu, D. Păcurariu, Paul Cornea etc., care realizează originale sinteze, în stilul lor specific, cu cele mai noi date, cu evocări şi caracterizări convingătoare, cu citate şi cu referiri stilistice competente.

Trecem însă şi aici de la un nivel la altul de valori, aflînd că Petrache Poenaru nu e scriitor, ci un „ctitor al învăţămîntului", un inventator chiar, bun gospodar, întemeietor al Grădinii botanice etc. În Moldova, G. Săulescu a fost un personaj ridicol prin exagerările sale în scris, în sistemul gramatical, în inventarea termenilor (în loc de *astronomie* propune : *steleţitorie!*), caractezizat prin tot soiul de trăsături negative, în nici un fel literat, la antipodul oricărei ex-, presii poetice, dar... inclus în tratat cu aceleaşi caractere de tipar ca orice scriitor veritabil, ocupînd 2 pagini, deşi nu a avut nimic cu literatura ; C. Negruzzi l-a ridiculizat chiar aspru pentru concepţiile lui retrograde, viciate de o mentalitate subliterară.

Mai potrivită ne apare organizarea părţii a III-a, unde avem întîi marii scriitori : Filimon, Hasdeu, Odobescu, bine prezentaţi de cercetători cu experienţă, care au scris capitole mai reuşite aici decît unele studii mai vechi ale lor, dovadă că munca în colectiv poate ajuta nivelul redactărilor individuale. Putem fi, desigur, surprinşi că Filimon nu e semnat de G. Călinescu, autorul cunoscutei monografii consacrate scriitorului muntean, din care s-ar fi putut uşor sintetiza capitolul acestui tratat. Partea finală cuprinde „alţi scriitori", aşa cum se obişnuieşte în istoriile literare preocupate de o selecţie mai riguroasă a valorilor, de ierarhia autorilor : Creţeanu, Baronzi, Tăutu, Pantazi Ghica, Depărăţeanu, Sihleanu, Grandea îşi află locul aici prin scurte caracterizări, care nu depăşesc 1 — 3 pagini, cu excepţia lui Pantazi Ghica, despre care scrie G. Călinescu mult şi cu detalii încărcate, chiar dacă — surprinzător — „opera" lui arată „lipsa de talent, înlocuită cu distincţia personală". Paradoxal, pentru că Eminescu şi Caragiale l-au ridiculizat fără cruţare („uriciunea fără suflet, fără cuget/Cu privirea-mproşcată şi la fălci umflat şi buget" — Eminescu).

Cu toate aceste observaţii, volumul al II-lea al *Istoriei literaturii române* rămîne o lucrare solidă, demnă de încredere pentru cei ce se preocupă de trecutul nostru literar şi cultural în ansamblu. Cadrul etapelor ce se înşiră de-a lungul unui secol este fixat temeinic, complex înfăţişat în conexiunile multiple dintre fenomenele sociale, politice şi culturale, iar autorii şi opera lor trăiesc cu dimensiunile lor veridice în paginile acestui volum, chiar dacă sînt inegal prezentaţi, chiar dacă se putea spune poate pe alocuri mai mult în mai puţine pagini, chiar dacă valoarea estetică a operelor putea fi mai clar şi mai adînc delimitată şi ilustrată mai bine prin pasaje antologice. Este o muncă ce se cere respectată, pentru că e uşor să critici şi mai greu să construieşti ceva durabil, valoros şi nou pentru cercetările viitoare.

În final se impune totuşi o observaţie care ni se pare importantă : istoria şi critica noastră îşi manifestă constant preferinţele pentru analiza ideilor, orientării, mentalităţii autorilor şi eroilor din opere dar uită adesea că *expresia* este manifestarea directă a fondului, oglinda capacităţii autorului de a se impune pe plan estetic, prin sinteze noi de cuvinte, prin imagini şi asocieri definitorii pentru gîndirea şi sensibilitatea lui. Specificul limbii şi al stilului ţine intim de arta scriitorului, dar el a preocupat numai sporadic pe unii dintre autorii numeroaselor capitole ale acestei cărţi.

Sîntem siguri că, prin bogăţia de informaţii şi prin sintezele noi, care uşurează orientarea în studiul literaturii, acest volum va fi un sprijin real, indispensabil, pentru noile investigaţii ştiinţifice.

Gh. Bulgăr
G. G. Ursu

MIRON POMPILIU: *Literatură şi limbă populară*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Vasile Netea, Editura pentru literatură, 1967, 414 + LXIV p.

Prieten al lui Eminescu şi propulsor al unei direcţii folclorice în rîndurile „Junimii", Miron Pompiliu a fost neglijat de istoriografia noastră literară şi, pe nedrept, uitat. Chiar dacă i s-ar recunoaşte numai meritele culturale (culegător de folclor, folclorist, tălmăcitor, autor de

studii asupra limbii populare etc.), lăsîndu-se deoparte versurile originale şi basmele, care printr-o fatalitate sînt umbrite de strălucitoarea prezenţă a lui Eminescu, şi tot ar fi meritat o menţiune în istoria literaturii şi, în genere, a culturii româneşti din epocă. În afară de dreptatea pe care o solicită această operă socotită ca avînd o funcţionalitate limitată în timp, trebuie subliniat aportul lui Miron Pompiliu în „deschiderea seriei literaturii populare la *Convorbiri*", anticipînd, cum spunea G. Călinescu, prin „umorul lui ţărănesc cu nuanţă ardeleană" pe Ion Slavici. De asemenea Miron Pompiliu, membru al „caracudei" „Junimii", completează prin contribuţia sa biografică peisajul moral-istoric al epocii, fiind din acest punct de vedere un „personaj", am spune cu oarecare metaforizare, din marea biografie a lui Eminescu, cu care locuieşte adesea în camere vecine şi chiar în aceeaşi încăpere.

Vasile Netea, unul din istoriografii literari cu aplicaţie spre literatura Transilvaniei (studiile sale despre Iosif Vulcan, Ioan Russu, Gh. Bariţ, O. Goga etc. o dovedesc din plin), readuce în actualitate, chiar dacă numai pe plan documentar, această figură remarcabilă, fără de care nu se pot explica cel puţin două din direcţiile literare ale „Junimii". De una am amintit şi o vom analiza mai pe larg, după ediţia de faţă — cea folcloristică —, iar a doua, nu mai puţin importantă, este audienţa literaturii germane la noi.

Istoria noastră literară a înregistrat, pînă la suprasaturare, traduceri din literatura franceză, mai ales în prima jumătate a secolului trecut. „Junimea" trezea, prin cultura germanistă a unor membri, fără să neglijeze total alte literaturi, interesul pentru literatura germană. Miron Pompiliu traduce printre primii la noi pe Uhland sau pe Lenau şi Heine (1870), urmaţi de Goethe, Körner, Platen şi Rückert.

Dacă prin lucrările sale pur didactice (recenzii, studii de limbă, probleme de gramatică), Miron Pompiliu aduce numai indirect servicii literaturii, prin *antologia* de uz şcolar din 1886, în care preferă, nu fără dreptate, pe scriitorii junimişti, alcătuieşte o primă bună antologie în istoria literaturii noastre. Pe acest criteriu al selecţionării estetice întocmeşte (în colaborare cu Ioan Paul, originar din aceiaşi Munţi Apuseni) o *Carte de cetire* în trei volume. Ca o singulară, dar nu inadecvată preocupare, îl întîlnim drept îngrijitor (alături de Em. Vogoride-Conachi) al unei ediţii noi a *Poeziilor* lui C. Conachi (*Poezii — Alcătuiri şi traduceri*, 1887).

Vasile Netea realizează în ediţia de faţă, fără exagerări de ordinul „patriotismului" regional, o sinteză a activităţii lui Miron Pompiliu, stăruind, pe drept cuvînt, asupra culegerilor şi studiilor de folclor şi limbă populară. Spirit metodic, cu seriozitatea specifică dascălilor ardeleni, contagiat însă şi de spiritul pe care „Junimea" îl direcţiona pe plan estetic, acest ardelean cu întinsă cultură germană şi cu bogate preocupări se menţine, în mod paradoxal, la un nivel mediu în toate activităţile lui : nu ne apare nici ca mare folclorist, nici ca mare poet, nici ca mare lingvist, nici ca mare traducător. Este din toate cîte ceva. Autorul studiului introductiv nu ne-o putea spune expres, într-o ediţie comemorativă, ideea se deduce însă printre rînduri. Dar istoria literaturii nefiind numai o istorie a producţiilor geniale, ci o prezentare evolutivă a literaturii, cu contextele şi sutele de opere care completează sociologic (nu sociologist) peisajul literar al epocilor, micro-monografierea lui Miron Pompiliu este mai mult decît o necesitate. Şi chiar în grupul „Junimii", acest ardelean, pus ca şi Creangă, desigur în altă tonalitate, pe glume şi şotii în culisele cercului, a avut un rol funcţional, nu decorativ. Ţinînd locul, de exemplu, ca secretar de redacţie, lui Iacob Negruzzi, se integra administrativ în conducerea practică a „Convorbirilor".

Apărînd în folcloristica noastră după ce un Bariţ, un Alecsandri sau un Alecu Russo o ilustraseră cu strălucire, Miron Pompiliu aduce o concepţie mai ştiinţifică asupra culegerilor de folclor, luînd chiar poziţie împotriva „transformatorilor" folclorului şi transcriindu-l aproape fonetic. În concepţia sa, literatura populară e un „monument de frumuseţe" (idee supralicitată de admiratorii lui Alecsandri), dar e şi „demn document" al istoriei naţionale. E un lucru ştiut că pînă la 1870 (data cînd Miron Pompiliu îşi publică primele culegeri) junimiştii nu „prea gustau" folclorul (după expresia lui G. Călinescu). Dar am adăuga noi că în cercul „Junimii"

interesul pentru folclor nu a fost susținut numai de valorificarea caracterului artistic al literaturii populare, ci mai ales preocupările lingvistice ale grupului au găsit un teren fertil investigațiilor și studiilor, întîmpinînd în versurile populare „expresiuni necunoscute". Pe de altă parte, studiul izvoarelor poeziei lui Eminescu, fără cercetarea culegerilor lui Miron Pompiliu, este de neconceput.

Dacă poeziile originale pălesc uneori eminescian („A noastre buze se-ntîlneau/ În farmecul iubirii...), cu epitetizări din Bolintineanu și Alecsandri („tînguios", „noptos", „focos", „frunzos" etc.) sau chiar cu inaderența la eufonism a versurilor lui Iosif Vulcan, „basmele" și „scrisorile" sale sînt, după expresia îngrijitorului ediției, „partea cea mai viabilă și mai apreciabilă a scrisului beletristic al lui Miron Pompiliu". Unii biografi bihoreni (Constantin Pavel) l-au comparat, în mod exagerat, cu Ion Creangă. Vasile Netea pune lucrurile la punct, am spune în mod diplomatic, în sensul că păstrează toate elogiile pentru contribuția lui Miron Pompiliu, cenzurîndu-și însă concluziile cu opiniile lui G. Călinescu și Ovidiu Papadima. „Scrisorile" pompiliene amintesc mai degrabă de C. Negruzzi și Ion Ghica.

În încheierea acestei prezentări a primei ediții, într-un fel critică, din opera lui Miron Pompiliu, întocmită cu devoțiune și circumspecție de Vasile Netea, am vrea să stăruim asupra unui element trecut cu vederea în reconsiderarea poeziilor originale ale junimistului bihorean. Dincolo de clișeele formale și stereotipia tematică a versurilor sale, într-un studiu asupra introducerii neologismelor în poezia noastră modernă, Miron Pompiliu este, am spune, un pionier. Pare paradoxal ca lîngă cuvinte arhaice pe care culegerea și studierea folclorului i le-a pus la dispoziție cu ușurință, să întîlnim cuvinte ca : *domn, destin, romanță, splendoare, melodie, mortal, faimos, cadență, panoramă* etc. Explicația vine din faptul că traducînd din poeți diverși și-a însușit unele neologisme, pe care le-a utilizat de cele mai multe ori disonant în versuri.

O ultimă subliniere : Miron Pompiliu este singurul junimist și poet eminescian la care cuvîntul *amor* nu sună desuet. (De altfel, un studiu de stilistică poetică ar putea observa că Bacovia este ultimul poet român care utilizează cu sens estetic necompromis acest cuvînt.) Dar cu aceasta am depășit intenționalitatea recenziei de față.

Emil Manu

CORNELIA ȘTEFĂNESCU: *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului, București, 1968

Formată ca cercetătoare, în domeniul istoriei literare, la școala de inițiere și practică în materie pe care a făcut-o profesorul G. Călinescu, cu colaboratorii săi, în cadrul ședințelor de lucru de la Institiutul de istorie și teorie literară al Academiei, în perioada anilor 1958 — 1964, Cornelia Ștefănescu își relevează cu prisosință, în micromonografia consacrată lui Mihail Sebastian, seriozitatea pregătirii de exeget. Prin contribuția ei, trebuie semnalat din capul locului că Mihail Sebastian are în sfîrșit parte de o valorificare integrală, concepută pe cît de obiectiv pe atît de lucid.

În epoca dintre cele două războaie mondiale, în cuprinsul căreia se găsește circumscrisă aproape toată cariera literară a lui Mihail Sebastian, critica s-a mărginit a lua act numai de opera romancierului. Din 1945 încoace, după moartea prematură a autorului, victimă a unui tragic accident de circulație, s-a întîmplat apoi nu se mai vorbească decît de piesele sale de teatru, ajungîndu-se la un moment dat a se face caz de ele chiar peste măsură. Cît privește pe eseist, căruia singur E. Lovinescu îi acordă cîteva rînduri în a sa *Istorie a literaturii române contemporane* din 1937, se constată că activitatea prodigioasă desfășurată de acesta a tot întîrziat să își găsească ecoul meritat în conștiința criticii noastre literare. Laborioasa exegeză a Corneliei Ștefănescu vine să pună lucrurile la punct, în toate sensurile, cu o remarcabilă inteligență disociativă.

Se începe cu reconstituirea vieții lui Mihail Sebastian, pe baza unui material informativ pus sugestiv în evidență. „Pentru un autor ca Mihail Sebastian — ține să precizeze cercetătoarea — biografia este importantă, dat fiind că opera lui nu este decît un act complementar vieții. Viața constituie pentru el o experiență de cunoaștere care se justifică în scris, iar opera este un mod de a-și învinge singurătatea, autorul monologînd cu destinul său pe foaia de hîrtie". O dată cu comunicarea datelor biografice, jalonînd „etapele unui destin ingrat", prinde contur portretul moral al scriitorului. Regretăm numai că autoarea nu a putut să aibă acces și la sursa unui document confesiv de importanța aceluia constituit de voluminosul jurnal intim lăsat în manuscris de Mihail Sebastian.

Trecînd la o documentată expunere a „formelor de manifestare ale eseistului", Cornelia Ștefănescu ne dă poate cel mai prețios capitol, sub raportul interesului istorico-literar. Observațiile pe care le face Mihail Sebastian cu o mare acuitate critică, nu numai în calitate de cronicar literar sau de cronicar dramatic, dar și în general ca moralist, în înțelesul francez al cuvîntului, în atîtea foiletoane scrise sub un pretext sau altul, sînt selectate semnificativ, într-un decupaj în măsură a edifica fulgurant asupra ideației sale. După ce ne face să înțelegem pe larg cît de bogată în perspective poate să fie eseistica lui Mihail Sebastian, autoarea constată că aceasta lasă în ultimă instanță o impresie de „jurnal intim obiectivat, dintr-un spirit de pudoare intelectuală". Se observă cu același prilej că scrisul de eseist al lui Mihail Sebastian, ca de altminteri și al celorlalți confrați de generație, de la Mircea Eliade la Anton Holban, poartă amprenta unei note de autenticism, care capătă însă la el „o surdină clasică".

Romanele lui Mihail Sebastian, considerate ca expresia unei „confesii indirecte", sînt dezbătute analitic, cu o judecată sigură, în cuprinsul capitolului următor. Aici, Cornelia Ștefănescu găsește totodată prilejul de a reveni asupra punctelor de vedere pe care le are autorul în legătură cu romanul modern, de a insista cu precădere asupra interesului manifestat pentru Proust. Paginile ei ne oferă o incursiune revelatoare în însuși laboratorul creației romancierului. Reținem ca o concluzie că romanul de natură confesivă, în cazul lui Mihail Sebastian, are semnificația unui „act de luciditate psihanalitică, în care totul este expus cu o aparentă răceală, cu o sobrietate care exclude orice emfază, cu un lirism imponderabil".

În capitolul de abordare a operei dramatice, Cornelia Ștefănescu înțelege să lege analiza densă a fiecărei piese în parte de întreaga concepție a autorului ca om de teatru, concepție dedusă din articolele publicate de el pe marginea a diverse spectacole. Teatrul lui Mihail Sebastian este definit ca „un teatru al evaziunii lirice". Căutînd să facă la un moment dat unele raportări în plan comparatist, cercetătoarea își exprimă părerea că „Mihail Sebastian are un fel de a concepe teatrul care ne permite, păstrînd toate proporțiile, să-l apropiem de Girodoux", cu corectivul că „la dramaturgul francez lirismul fantezist, gravitatea în grațios, finețea spirituală învederează de obicei și o problematică de simboluri mai adînci".

Cornelia Ștefănescu își sfîrșește micromonografia cu o imagine de sinteză a personalității lui Mihail Sebastian. Concluziile, a căror valabilitate ne obligă să le transcriem măcar în parte, vin să valideze definitiv un adevăr de istorie literară. „Există o corespondență organică între formele de manifestare polivalentă ale scrisului lui Mihail Sebastian, corespondență care derivă din factorul comun pe care-l reprezintă în toate omul lucid și totodată febril, raționalistul tinzînd să judece lucrurile limpede, ordonat și visător fantezist. La un moment dat, aproape că fizionomia morală a omului ajunge să ni se pară mai pregnant interesantă în sine decît însuși scriitorul în modalitățile sale stilistice de exprimare ... Dacă în roman, cu excepția unei cărți ca „De două mii de ani" a fost categoric depășit de unii confrați de generație, dacă în teatru, unde rămîne totuși cel mai onorabil în formula sa dramatică, nu revoluționează totuși genul în vre un sens hotărîtor, credem în schimb că în publicistica de factură eseistă vine cu vibrația unei inteligențe personale care îl face să nu fie mai prejos de nici unul din spiritele ideative ale generației sale atît de semnificativ petulante".

Stilul critic al Corneliei Ștefănescu își găsește o fericită adecvare la subiect, părînd chiar a releva o fină consonanță de spirit între cercetătoare și Mihail Sebastian. Lucrată cu conștiinciozitate după un plan de tip calsic, fără îndrăzneli ostentative în modul de tratare, micromonografia consacrată lui Mihail Sebastian rămîne o contribuție dintre cele mai oneste, în măsură a satisface atît sub latura documentară cît și sub aceea a comentariilor critice. Pentru a duce însă pînă la capăt reconsiderarea lui Mihail Sebastian, atît de judicios începută cu aceea ce a publicat recent în colecția de micromonografii a „Editurii tineretului", Cornelia Ștefănescu are datoria morală de a se gîndi la întocmirea unei ediții critice, care să strîngă pentru prima oară într-un volum articolele eseistului, apreciate chiar de ea ca fiind printre lucrurile cele mai bune date de autor.

Dinu Pillat

SUSAN SONTAG: *L'œuvre parle* (traduit de l'américain par Guy Durand. Aux Éditions du Seuil, Paris, 1968)

În rîndul personalităților criticii și teoriei literare contemporane mondiale, Editions du Seuil, reputată editură pariziană, lansează pe continentul nostru, după succesul ei în Statele Unite ale Americii, pe Susan Sontag. Romancieră (*Le Bienfaiteur, Death Kit*) apreciată în aceeași măsură ca și în calitatea sa de critic literar, Susan Sontag nu manifestă, cum de obicei se încep *gloriile* și *carierele*, o atitudine iconoclastă, și articolele sale, oricît nerv polemic și refuz al genuflexiunii atitudinii ar manifesta ea, au calitățile unei tinereți intelectuale profunde, sobre, meditative, fără refuz la noutatea structurală a umanității, fără *parti pris* în materie de valori și fără compromisuri cu publicitatea. În concurența unei mase de teorii literare și în ofensiva unor metode împrumutate din domeniul științelor exacte și al celor sociale, Susan Sontag aparține unei tendințe clasice deghizate stilistic, care afirmă autonomia esteticului, posibilitatea cercetării cu unelte moderne adecvate, dar care nu se subordonează unor scopuri exterioare universului literar. Efortul critic este de a descoperi opera. De obicei critica se oprește la formă sau la conținut, stăruie în nesfîrșite dueluri la poarta cetății. Critica este tributară vechilor sisteme morfologice. Ea închiriază porțiuni relativ restrînse dintr-o operă sau o lasă pe seama acelora care caută pentru profesiunile lor sucursale și furnizoare de argumente și de piese de schimb la îndemînă. Într-o vreme a confuziei genurilor de creație, a imixtiunilor și încălcării domeniilor, a contaminărilor necesare sau forțate, trebuie văzut ce rămîne specific creației literare și ce este propriu operei beletristice. Care este raportul între formele *clasice* ale artei, mai precis între artele tradiționale, precum literatura, pictura, muzica și cele noi, *descoperite* de tehnica modernă: cinematograful, televiziunea, care sînt relațiile dintre civilizația tehnică și progresul artelor. Susan Sontag gîndește cu un spirit profund și flexibil la dialectica ideilor estetice, căutînd să surprindă mutațiile tacite dintr-o parte într-alta, redistribuirile de funcții: teatrul și cinematograful, teatrul și literatura, filmul și literatura. În orice caz, conceptul de artă modernă a suferit după cel de-al doilea război mondial o adevărată emigrație din teatru spre cinematografie, din cinematografie spre proză, metamorfoze și salturi spre altă *terra incognita*.

Ce este propriu artei critice a autoarei americane este cuprinderea într-un tot diferențiat a creației. Criticul literar este un sociolog al generației contemporane, un psiholog al societății postbelice, un cronicar teatral și un istoric de artă, regizor și operator de film, autor el însuși de literatură. Susan Sontag face o critică a artelor prin literatură și a literaturii prin film și prin pictură. Critica sa nu schimbă sistemul, dar evită profesionalizarea. Este o critică care ea însăși este un document de psihologie a generației sale. Inamică a teatrului lui Eugen Ionescu, acceptat pentru puțin timp și condamant pentru șablonizarea rapidă a unei concepții, Sontag caută o

expresie modernă pură în dramaturgie. Căci confuzia valorică în artă, în vremea modei şi a publicităţii stăruie cu violenţă. Expansiunea artei în funcţie de gustul unor largi categorii sociale sau de cerinţele unei societăţi restrînse permite sau nu respectarea noţiunii estetice. Trebuie respinsă literatura pornografică *ab initio*? Care îi sînt resorturile? Nu trebuie privită ca un fenomen, ca o realitate, o „oglindă" şi, în plus, acolo unde scrisul este susţinut de talent, nu e cazul să se vadă, pornind de la asemenea pretexte, o sublimare a vieţii sub acest aspect? Susan Sontag clarifică noţiunea de pornografie şi de literatură licenţioasă. O obişnuinţă de cult, o atitudine a bisericii dă sau nu dă dreptul de secole la înfăţişarea sau la respingerea unor realităţi sociale. Este vorba de precumpănirea imperativului moralei creştine asupra imperativului estetic. Imoralitatea din punctul de vedere al unei moralităţi anume devine moralitate în alte condiţii date obiectiv. Arbitrariul normelor morale impus creaţiei îi impune artei un fals dictat estetic, îi sugrumă vocea şi o face să trăiască după canoane. Susan Sontag nu va acorda acestei literaturi „pornografice" (exemplele rămîn mereu la literatura franceză şi americană) un primat valoric. Nu de aceasta este vorba ! Ea caută s-o explice ca un *datum*, nu ca o erezie artistică. Ce este literatura în producţia şi în poligrafia pe temele vieţii sexuale? Se poate recupera şi cît? Camil Petrescu, înainte de război, cerceta estetic romanul poliţist, şi el apărut ca o erezie în artă, acceptat tîrziu şi cu mari opoziţii. Susan Sontag încercuie un domeniu literar şi îl supune analizei. Nu dîndu-l drept model, ci sintetizînd o experienţă. Legile creaţiei activează şi în acest domeniu. Există o parte morbidă a acestui scris, există venalitatea unei apetiţii, compromisul cu propria conştiinţă a autorilor etc., dar ea, ca literatură care ocupă o zonă importantă a consumului pe piaţa literară, nu poate fi neglijată. Însă ca să existe ea trebuie să respecte şi să implice travaliul artistic. Susan Sontag apelează la romanele în vogă ale lui Bataille, la filmele lui Bunuel, la literatura lui Sade. Nu ascunde şi o altă realitate imundă, aceea a anumitor consumatori „obsedaţi sexuali". Dar este interesant de urmărit şi de studiat cum se repotenţează în plan estetic „imaginaţia pornografică". Este şi aici o diferenţă între ceea ce este literatură şi literaturizarea temei sexuale, ca între ceea ce se creează şi ceea ce se confecţionează. Suzan Sontag caută numai literatura ieşită din aprofundarea unei realităţi. Analiza unor opere ca *Histoire de l'œil* demonstrează că autorul nu iese din literatură. Sînt creaţii cu o autonomie şi cu o formă complexă de viabilitate prin procedee artistice, putîndu-se salva dintre reziduuri prin virtuţile literare, unde comerţul cu marfa sexuală încetează. Bataille, autorul cel mai în măsură să fie luat în consideraţie, este un creator, un analist, un inventator de univers, un meditativ, observînd o umanitate în ipostaze restrînse de manifestare : dramatismul şi tragismul existenţei prin tentaţia plăcerii şi a orgiei, în tensiunea unui sentiment.

Pornografia în sine începe de la limita extremă a observaţiei, cînd interesează, aş zice, nu semnificaţia umană a gestului, a crizei, morbiditatea manifestării, ci simpla euforie în animalitate, plăcerea de a distruge templele, lăsînd mărturie în piaţă casele de raport. Dar Susan Sontag înţelege sensul valorii şi manifestă prudenţă în faţa tentaţiei surogatului care se strecoară şi în artă, ca aiurea, în ambalaje de produse de calitate. Totuşi, ea nu renunţă la un punct de vedere personal din cauza preconcepţiilor extraliterare. Căci, remarcă Susan Sontag, sînt, în fond, aspecte mult mai nocive pentru sufletul omului, care se propagă pe canalele artei sub pretextul moralităţii şi eticii decît romanele scrise pe teme sexuale. Falsul puritanism propagat şi impus de diferite comandamente ale societăţii contemporane, ca şi falsul război de apărare a artei de pretinsa ameninţare din partea ştiinţei şi tehnicii industriale sînt alibiurile unor tendinţe conservatoriste şi de rutină. Faptul că nu se mai scrie ca Balzac, Tolstoi nu a ucis arta romanului, filmele lui Godard n-au distrus cinematografia. Studiile Susanei Sontag, aşadar, comprehensive faţă de nou în artă, au mereu o cale de evitare conştientă a locurilor albe, ca de exemplu literatura „camp", arta „chic", forme de parazitism supuse şi ele metamorfozelor în funcţie de capriciile unor categorii sociale influente. Studiul *Stilul Camp* este din acest punct de vedere un admirabil capitol de sociologie estetică a societăţii americane. Bineînţeles, un asemenea *fenomen* poate să fie urmărit oriunde, cu manifestări particulare dar care exprimă extin-

derea modei în artă. Însă aici se impune o diferențiere acută în arta contemporană, între realizările total noi, șocante, respinse la prima vedere, și înscenarea artistică.

Susan Sontag crede în această nouă artă ieșită dintr-o distilare recentă a tradiției, în ambianța societății industriale. Acest proces de mutație a conceptului artei într-un cadru tehnic foarte avansat trebuie privit ca o necesitate pentru a-și valida scopul. Azi procesul artei nu este de „demisie" din prezent, ci „de transformare a funcției". Ea nu are destinul științei și nu progresează simultan cu aceasta, dar se dezvoltă stimulată de infrastructura materială a societății contemporane. Conceptul însuși de artă a suferit o schimbare de înțeles. Arta rămîne, într-o epocă a producției anonime și colective, o expresie și o rezervație a personalității umane „particulare". Chiar și unele arte socotite prin natura lor apersonale (filmul, folclorul) capătă amprenta unor personalități creatoare (regizor, poet, artiști populari). Arta se impune prin unicitatea creației și prin autoritatea spirituală a individului creator. Susan Sontag acordă artei un atribut regăsit după o lungă cădere în timp : spiritualizarea. Arta urcă de la rolul epopeii, sentimental și de monitor social, în sfera *impersonalului*, a ideației și a simbolurilor. Iese din contingent și trăiește temporalul prin idee.

„L'exploration du domaine de l'impersonnel, de tout ce qui se situe en deça ou au delà de la personne, tel est le nouveau thème clasique de l'art contemporain".

Arta exprimă ideea, conceptul. Ridicarea unui zid de literatură pentru a apăra omul de pericolul alienării din partea societății industriale ar fi o autosufocare. Totul se interpătrunde se unește și se adaptează nevoilor omului contemporan. Arta modernă refuză conceptul apocalipsului al lui Spengler. Dimpotrivă, înflorirea materială, fără precedent, a societății umane a confirmat vitalitatea artei, adică a personalității umane. Susan Sontag discută destinul prezent al culturii umane, ca un fenomen propriu al unui univers sufletesc și al unor determinații sociale. Nonhedonismul artei contemporane, noua perspectivă morală, purificarea plăcerii umane, într-un plan de trăire pe cît de înalt pe atît de apropiat de sufletul, sensibilitatea și nevoia cotidian metafizică a omului de azi, arată fenomenul creației nealterate. Au fost abandonate formele vechi, perspectivele altor vremuri agonizează. Structural, arta modernă își îndeplinește vocația sa de a-i suplini omului căutările sale singuratice spre absolut. Susan Sontag caută exemple în filmele lui Antonioni, în teatrul lui Beckett sau Bourroughs, în pictura lui Rauschenberg sau în muzica lui Boetticher. Totul este expresia unei lumi care nu-și uită obîrșia și destinul. Nu s-a renunțat la artă ci la artificiul vechi al artei, la ceea ce nu mai ajută să se exprime realitatea noastră. Trebuie să judecăm arta nouă în contextul nostru de viață, raportînd-o la ritmul și la aspirația noastră. Noțiunea fundamentală a frumosului s-a adaptat unui mediu uman care nu se mai hrănește cu o artă *beefsteak*, cum o caracterizează Brîncuși, o anume producție cotidiană de artă din care nu rămîne nimic.

Arta trebuie să dea o satisfacție pură omului clădit intelectual într-un cadru al mașinismului intens, al automecanizării și al științificării tuturor compartimentelor societății. Omul matematician și omul intelectual de masă dorește ca arta să-i poarte sufletul mai departe de această realitate și nu în urma ei. Tocmai această nouă prezență pe care o constituie arta contemporană impune o clarificare a atitudinii critice. Susan Sontag scrie un eseu categoric *Contre l'interprétation*. Interpretare înseamnă după ea, în primul rînd, a salva arta de la confuzia cu sferele mai largi : gîndirea și cultura. Critica își păstrează, în principiu, rolul, dar azi ea trebuie să-și activeze funcția și să facă apel, într-o măsură mai pronunțată decît în trecut, la complexul nostru de posibilități sufletești de a ne apropia de artă. Ea trebuie „să ne învețe să vedem mai bine, să înțelegem mai bine, să simțim mai bine". Critica actuală are nevoie de o revizuire a mijloacelor de penetrație. Unele căi sînt inutile operației critice. Pe acestea cititorul se poate orienta singur și n-are nevoie de nici un sprijin. Astfel, efortul de a înfățișa cititorului *conținutul* unei lucrări literare, „bogăția de idei", am adăuga noi *mesajul*, cu un termen mai mesianic, este van, dacă ținem seama de nivelul intelectual și cultural al individului modern. Aceasta a

dus la excesul comentariului fondului, paralel sau consecutiv, în rivalitate cu excesul pentru gramatica operei de artă.

Critica de astăzi nu trebuie să înfeudeze pe cititor unei idei a operei, dar mai ales să-i gîtuie existența în numele unui principiu. Rolul criticii este de a scoate din nebuloasă această sferă a creației, nu de a o întuneca, de a o privi integral, nu în parcele, de a trăi în semnificații, nu în fabulație exterioară :

„Scopul oricărui comentariu artistic ar trebui să fie de acum înainte să arate opera de artă — și prin analogie, propria noastră experiență — mai reală, dar nu s-o derealizeze. Să arate că obiectul este ceea ce este sau pur și simplu că este ceea ce este, mai ales să înfățișeze ceea ce el poate să semnifice, iată adevăratul rol al criticii".

Susan Sontag are fobia interpretării, adică a denaturării operei de artă, nu a interpretării în sine, ci a interpretării tendențioase. Există, după autoarea americană, o intoxicare a lumii moderne cu punctele de vedere, cu opiniile, cu intervențiile. A interpreta este a înțelege, spune ea, dar a interpreta înseamnă și „a sărăci, a diminua imaginea lumii — a-i substitui o lume factice de semnificații". Dar reacția Susanei Sontag la interpretarea operei este clarificată și precizată. „Interpretarea" și-a denaturat rostul. Apare negotul literar în publicistică cu descrierea bogăției de idei a operei de artă. Se arată o colecție de idei și se laudă un autor pentru cîte idei a plasat într-o intrigă. Opera de artă a devenit o panoplie cu idei politice și morale. Dar aceasta este rațiunea de a fi a artei? Dar rațiunea criticii, dacă nu admitem interpretarea?

După Susan Sontag interpretarea înseamnă sărăcire, reducere și falsificare. Se referă, din context, la excesul criticii conținutistice. Opera de artă are însă conținutul difuzat într-o montură, într-un tot artistic. Stilofobia unora se dovedește o gratuitate. Susan Sontag afirmă o existență autonomă a operei, nu pentru că „ne spune ceva", ci pentru că ea însăși este ceva. Noi trebuie să acceptăm opera de artă nu pentru că ea *spune*, oferă o mărturie, o oglindă. Acest fapt nu este negat de autoarea americană, dar ea nu e mulțumită numai cu titlul de *document* de viață al operei de artă. Noi trebuie să înțelegem modalitatea ei de existență, felul cum ea ne transmite cunoașterea, printr-un „fel de excitare, un fenomen de participare". Treptat, Sontag ajunge la acceptarea termenului de *valoare expresivă*, formulă a filologilor de la Praga, căreia D. Caracostea îi va da la noi, prin studii de istorie literară, o aplicație magistrală.

Valoarea expresivă, care constituie unicatul de existență a operei de artă, devine și o valoare activă, aș numi-o eu, atunci cînd intră în contact cu cititorul, în procesul de cooperație cu lectorul. Arta exercită un fenomen de fascinație asupra omului. Ea captează sensibilitatea noastră, îi solicită capacitatea intelectuală și senzorială, se constituie un cuplu. „Arta nu este un viol, ci o seducție".

O operă de artă ne invită cu tărie să participăm la o anume formă de experiență. Dar arta nu ar ști „să seducă" dacă n-ar exista „complicitatea aceluia pe care-l invită la această experiență".

Puterea de a trăi a operei aparține unor tării ale actului artistic în sine care depășesc comandamentele imediate. Nu e negat conținutul, ci supremația și monopolul său în interpretare.

Susan Sontag altă dată susținuse că opera de artă e eternă prin temporalitate ; acum ea afirmă că, în ciuda intențiilor autorului, opera de artă nu servește nici o cauză. Regimul de existență al operei de artă este „neutralitatea". Ea nu se subsumează unei existențe obiective și nu depinde de aceasta, pentru că ea însăși exprimă un univers. Un univers „plin de o rezonanță magică și exemplară și grație căreia noi regăsim o lume îmbogățită și mai larg deschisă". Susan Sontag nu e originală cînd reia teza *impersonalizării* operei de artă prin distanță, a *dezumanizării* în sensul desubiectivizării operei de artă ca obiect, nu ca imitație. Punctul ei de vedere este că o imitație este o copie, o sărăcire, un fals. Opera de artă este un act autentic, obiectiv. Facultatea creatoare a artistului „se depersonalizează", se obiectivizează, adică, pe sine pentru a crea o personalitate operei de artă. Susan Sontag discută cu ardoare despre locul acestei opere

de artă în societatea modernă hiperindustrializată, cu conştiinţa că formele noi pe care ea le îmbracă sînt mărturii de vitalitate şi nu veşminte de deces. Opera de artă are destinul ei ca orice creaţie, inexplicabil dar real, o existenţă de sine şi nu una asigurată din exterior, pur şi simplu pentru că furnizează *un text de lectură* şi este *un comentariu al lumii*. Există, deci, o condiţie *sui generis* a operei de artă, care ne cere s-o judecăm prin sine, în starea ei demiurgică, creatoare şi „graţie căreia — spune autoarea — noi regăsim o lume îmbogăţită şi mai larg deschisă, regăsim omul în aspiraţia lui nobilă de recunoaştere şi de veşnică întrebare".

Marin Bucur

FR. BURIÁNEK : *Un compendiu de literatură cehă modernă*

Pînă la apariţia anunţată ca iminentă a volumului al IV-lea din tratatul de *Istoria literaturii cehe*, recentul studiu al profesorului Fr. Buriánek (*Literatura cehă a secolului XX*) vine să umple în mod fericit o lacună. Apărută anul acesta la Praga, în editura Orbis (colecţia „Mica enciclopedie modernă"), lucrarea încearcă o prezentare — în perspectivă istorică — a dinamicii procesului de dezvoltare a literaturii cehe în ultimii 75 de ani (subtitlul concludent al cărţii, „de la modernismul anilor nouăzeci pînă în contemporaneitate", delimitînd de la început atît epoca de interes a studiului (1890-1966), cît şi obiectul atenţiei lui (literatura cehă modernă).

Îmbinînd pasiunea reală pentru literatură cu soliditatea informaţiei şi luciditatea distantă, dar şi comprehensivă, faţă de materialul analizei, Fr. Buriánek adoptă în exegeza sa metoda inductivă de cercetare a „romanului literaturii", metodă care l-a ferit de divagaţii şi speculaţii gratuite, dînd stringenţă şi obiectivitate judecăţilor critice. Această modalitate de abordare trebuie apreciată cu atît mai mult cu cît modernismul, aflat în centrul atenţiei autorului, e o categorie estetică care absolutizată se putea transforma într-un criteriu abstract de apreciere ce putea duce la anistorism şi speculaţii apriorice, aşa cum s-a întîmplat în anii trecuţi (şi nu numai în literatura cehă) cu alte noţiuni (ca de exemplu realismul), aşa cum de fapt se întîmplă în mai mare sau mai mică măsură încă de mult, de cînd în ştiinţa literaturii a început să se opereze cu categorii istorice precise.

Distanţat în egală măsură şi de apriorism, dar şi de un istorism îngust care ar fi înăbuşit esenţa unică şi intimă a literaturii în erudiţie prăfuită şi simplă explicaţie genetică, Fr. Buriánek încearcă (cu succes după părerea mea) să surprindă specificul fenomenului analizat şi să ajungă la acel echilibru (greu de atins) între fineţea şi pertinenţa judecăţii critice şi soliditatea (neostentativă) a informaţiei. Atît specialistul (critic, profesor, student), cît şi diletantul (în sensul primar, nedenaturat al cuvîntului) vor găsi în acest compendiu o sinteză clară, amplu documentată, obiectivă şi mai ales personală asupra literaturii cehe a secolului al XX-lea. De altfel, criticul nu e la prima sa cercetare asupra fenomenului literar ceh modern. Prezenta încercare vine să se adauge unui şir amplu de studii care abordează parţial acelaşi subiect (volumul *Bezruč. Toman, Gellner, Šramek* (1955), monografiile *P. Bezruč* (1957) şi *Artistul naţional Fráňa Šramek* (1960), studiul *Literatura cehă contemporană* (1960), monografia *K. Toman* (1963), spre a nu mai vorbi de prelegerile ţinute la Facultatea de filozofie, unde Buriánek e profesor de literatură cehă modernă, de numeroasele articole, prefeţe şi studii de mai mici proporţii răspîndite prin diferite volume şi publicaţii de specialitate).

Desigur, caracterul enciclopedic şi didactic al lucrării (afirmat explicit şi în scurta autoprefaţă a cărţii), ca şi amploarea şi complexitatea temei tratate au impus imanent criteriul selecţiei riguroase a materialului ca criteriu fundamental în alcătuirea compendiului, În felul acesta s-a ajuns la o anume simplificare pe care aş numi-o programatică, autorul nepropunîndu-şi să epuizeze informaţia istorico-literară, ci străduindu-se să clarifice la modul general

problematica atît a procesului literar, cît şi a individualităţilor creatoare. Dat fiind caracterul de premisă, — explicit afirmat — al acestor aspecte, ele nu pot fi în nici un caz imputate ca deficienţe autorului, ci trebuie considerate ca ţinînd de însăşi modalitatea specifică de existenţă a oricărei sinteze de istorie literară.

În analiza întreprinsă, prof. Buriánek pleacă de la ideea că factorii dinamici ai procesului istoric-literar sînt în forma concretă a operelor de artă şi a personalităţilor creatoare curentele şi direcţiile literare deci, mai precis spus, tendinţele creatoare manifestate cîteodată organizat şi programatic, altă dată anarhic şi estompat, unificate prin preocupări de generaţie sau prin coeziune superioară de idei, evoluînd paralel sau întretăindu-se, apărînd şi dispărînd în ritmul propriu organismului (literar) de care aparţin, reglat la rîndul lui de pulsul dezvoltării sociale, care-l influenţează şi-l impulsionează. Afirmînd astfel dependenţa esteticului de social, Buriánek ocoleşte abil pericolul explicaţiilor sociologiste, vulgarizatoare. E adevărat, scriitorul nu poate crea izolat de viaţa socială, de lupta claselor, de contextul istoric şi naţional. Esenţial e să nu se explice direct, mecanicist — şi criticul ceh n-o face — procese complexe, în parte necunoscute scriitorului, să nu se simplifice fenomene multicauzale, labirintice, dar infailibile. Elementul social nu trece nemijlocit în opera de artă, ci e filtrat în ea prin biografie şi chiar prin biologie. De aici necesitatea studierii unghiului de refracţie, a eventualelor iluzii optice, a traumatismelor, a fenomenelor ascunse etc., elemente ce sublimate în ficţiune devin senzaţie, imagine, atmosferă şi chiar concepţie de viaţă în universul operei de artă.

Prin urmare, mişcarea literară, logica, coerenţa şi etapele evoluţiei ei constituie obiectul interesului compendiului lui Buriánek, a cărui compoziţie o structurează din punct de vedere metodologic. Materialul istoric-literar al lucrării e împărţit în patru capitole. Primul se ocupă de deceniul al nouălea al secolului trecut şi constituie un fel de prolog la tema propriu-zisă. E vorba mai precis de o introducere în climatul spiritual al sfîrşitului de secol al XIX-lea. Pentru literatura cehă, aceasta e perioada în care se conturează străduaniile pentru formarea unei literaturi moderne, pe de o parte în gruparea „Česká moderna" (Modernismul ceh) — în care se punea accentul pe critica societăţii burgheze (a politicii ei oportuniste, a naţionalismului îngust, a trădării idealurilor democratice) şi pe afirmarea individualităţii creatoare, nu în sensul egocentrismului, ci în cel mai larg filozofic al libertăţii individuale, al disciplinei conştiente, al afirmării originalităţii creatoare — ,precum şi în gruparea „decadentă" de pe lîngă „Moderní revue" (Revista modernă) (1895—1925) — care cultiva pe plan literar nonconformismul, individualismul, artificiozitatea, bizarul, patologicul, morbidul etc. Concomitent continuă — în plan secundar — şi tradiţiile realismului critic (dominant în etapa anterioară), reprezentat de maeştri consacraţi ai „generaţiei vechi" : Sládek, Čech, Jirásek, Rais, Holeček etc.). Caracteristica acestei perioade mi se pare a fi năzuinţa literaturii cehe de a subordona funcţia instructiv-educativă, care o dominase pînă atunci, efortului de sincronizare cu literatura modernă a lumii (a Occidentului în special), încercării de a se adapta la specificul veacului, la limbajul artistic universal. Prin marii artişti ai acestei perioade (J. Machar, A. Sova, P. Bezruč, Hlavaček, F. X. Šalda) ea tindea să iasă din claustrare şi exotism local, tindea să exprime specificul naţional cu un limbaj artistic universal. Efort ce va continua şi va fi încununat de succes în etapele ulterioare ale procesului istoric evolutiv de care aminteam. De altfel, integrarea acestei prime perioade în fluxul celorlalte, continuitatea materialului, cu alte cuvinte, e asigurată, pe de o parte, de faptul că majoritatea autorilor care influenţează fundamental evoluţia literaturii cehe în deceniul al nouălea al secolului al XIX-lea continuă să creeze şi la începutul noului secol, iar, pe de altă parte, eforturile lor pentru o literatură modernă (ale grupului de la „Česká moderna", de exemplu) sînt într-o interdependenţă evolutivă organică cu creaţia tinerelor generaţii ce se afirmă în secolul al XX-lea (începînd cu „poeţii anarhişti" şi sfîrşind cu literatura contemporaneităţii socialiste). Aceasta e de altfel şi cauza pentru care în această primă secţiune a cărţii sînt trataţi amănunţit doar scriitorii reprezentativi pentru „era artei moderne".

A doua parte a studiului se ocupă de începutul propriu-zis al secolului, dominat de valul „rebelilor anarhiști" (anarhičtičti buřiči). Afirmată în opoziție cu simbolismul și decadentismul perioadei anterioare, noua generație de poeți (reprezentată strălucit de S.K. Neumann, Fr. Šrámek, K. Toman, Fr. Gellner, J. Machar, V. Dyk) e fascinată de chemarea anarhistă la revoltă și libertate. *Sentimentul însingurării, înstrăinării și damnării ontologice a omului care-i stăpînea pe predecesori dispare.* Cu timpul, de la faza inițială de revoltă și negație ostentativă se ajunge (în special în ajunul primului război mondial) la o sincronizare armonică cu viața și valorile ei pozitive, la o apropiere de natură, de civilizația modernă, de colectivitatea națională. E perioada în care se ridică un nou val de aspirații pentru o artă națională modernă, a cărei formă concretă de manifestare a fost renumitul „Almanah pe anul 1914", în care — sub influența lui Bergson — sînt afirmate ca principii fundamentale : vitalismul, dinamismul, cunoașterea empirică, intuitivă a lumii. De altfel, sub influența poeziei moderne universale (Apollinaire, W. Whitman, Marinetti, E. Verhaeren) începe să se modifice însăși structura intimă a liricii cehe, care capătă fluență dinamică, își eliberează structura semantică și formală din tiparele tradiționale, se metaforizează intens. În felul acesta se creau premisele pentru dezvoltarea poeziei avangardiste de după primul război mondial.

A treia perioadă (*Între cele două războaie mondiale*) e organic și evident dominată, la începuturile ei, de un eveniment fundamental intervenit în viața națională : proclamarea Republicii cehoslovace. În perioada de 20 de ani dintre cele două războaie, literatura cehă a atins un nivel artistic remarcabil, impunînd pe plan mondial cîteva personalități de primă mărime : Čapek, Hašek, V. Nézval. Acum se desăvîrșește procesul integrării ei, ca creație literară independentă (cu un specific național accentuat), în comunitatea literară universală.

Dată fiind întinderea cronologică relativ mare a acestei perioade, ca și profilul ei artistic accidentat, exegetul a împărțit-o (evident, din necesități metodologice) în trei subcapitole (unul tratînd despre deceniul al doilea al secolului, celălalt despre deceniul al treilea și, în fine, ultimul despre perioada ocupației). În anul 1920 apărea în revista „Kmen" articolul manifest *Către poeți*, în care autorul, S.K. Neumann (unul din cei mai mari poeți moderni cehi), arăta că timpul experimentelor ezoterice destinate doar inițiaților trecuse, că se simțea nevoia unei arte democratice, accesibile maselor muncitoare. Poezia, spunea el, trebuie să fie expurgată de umanitarismul vag în care se complăcuse pînă atunci. Obiectul investigației ei trebuia să devină proletarul, omul simplu. Neumann afirma astfel pentru prima oară în literatura cehă *principiul partinității artei și semna totodată actul de naștere al așa-numitei arte proletare* (proletářské umění), care încă de la începutul perioadei interbelice se impune ca o tendință fundamentală în peisajul cultural al Boemiei. Făurit în focul polemicilor cu adversarii ideologiei, programul lui Neumann are intransigențele oricărui început de drum. Astfel el nu recunoștea ca valabilă decît poezia cu conținut social și revoluționar, neacceptînd lirica intimă, impresionistă, literatura de inspirație istorică etc. Aceeași intransigență ideologică caracterizează și studiile lui J. Wolker (alt poet și teoretician al artei proletare), care afirma că tendențiozitatea, revoluționarismul, caracterul de clasă, optimismul și realismul sînt trăsăturile indispensabile și primordiale ale noii arte. În a doua jumătate a deceniului al doilea, în condițiile stabilizării relative a pozițiilor dominante ale burgheziei în noul stat, și ale refluxului temporar al mișcării revoluționare, se afirmă — în urma sciziunii intervenite în sînul mișcării *artei proletare* — curentul avangardist susținut de gruparea „poetistă" Devětsil (Teige, Seifert, Nézval, Vančura etc.). Poetiștii, adepți ai „artei pure", desconsiderau funcția socială a artei, recunoscînd-o doar pe cea estetică. Teige, teoreticianul „en titre" al curentului numea poetismul „arta de a trăi plăcut" sau „arta celor 5 simțuri", militînd pentru o literatură politică și asocială, singura care putea — după părerea lui — să-i învețe pe oameni să trăiască „plăcut". Cu toate aceste exagerări teoretice, reprezentanților avangardei nu li se poate contesta excelența tehnică a versului, rafinamentul, simțul magnific al culorii, muzicalitatea. Ei sînt aceia care au făcut caducă funcția narativă a poeziei, expurgînd-o de retorica rebarbativă a lozincii și elanului mimat, de

anecdotică şi lirism gratuit. Mulţi din poeţii cehi ai veacului al XX-lea au trecut prin baia de rafinament a poetismului, ieşind din ea cu paleta lirică îmbogăţită ca nuanţă şi expresivitate. Cazul lui V. Nézval sau J. Seifert e tipic în acest sens. Dacă în deceniul al doilea poezia primează cantitativ şi calitativ asupra celorlalte genuri literare, deceniul al treilea aduce proza în primul plan al mişcării literare. Prin K. Čapek şi J. Hašek, proza cehă se impunea strălucit pe plan mondial, iar prin creaţia altor personalităţi (Vančura, Olbracht. Majerová, Pujmanová) îşi afirma preocuparea pentru problemele stringente ale epocii. Continuîndu-şi evoluţia, curentul avangardist culminează în suprarealism (Nézval, Biebl), iar arta proletară va impulsiona apariţia artei socialiste (Olbracht, Majerová, K. Konrad, B. Václavek). De altfel, între cele două direcţii n-a existat niciodată o discrepanţă absolută. K. Konrad (teoretician literar din deceniul al treilea) definea realismul socialist ceh ca „o împletire a artei proletare cu tendinţele avangardiste revoluţionare".

În fine, ultima etapă evolutivă — de după al doilea război mondial — pune literatura cehă în directă legătură cu lupta pentru socialism. Această perioadă, întrucîtva deosebit tratată şi înţeleasă, ca urmare a faptului că materialul ei e încă o magmă informă, în plină mobilitate. sfîrşeşte în contemporaneitate.

După o primă etapă dominată de descriptivism, retorism, convenţie şi inevitabil de mediocritate artistică, pe la jumătatea deceniului al cincilea se creează ambianţa spirituală necesară afirmării cîtorva personalităţi artistice remarcabile (Holan, Halas, Zavada, Ol. Mikulášek, K. Ptáčnik, Drda, Řezač, Fryd, Otčenášek, M. Kundera). Dogmatismul, viziunea schematizatoare şi exterioară a lumii, patosul superficial sînt abandonate treptat ca urmare a înţelegerii complexităţii şi diversităţii proceselor care se desfăşoară atît în societate, cît şi în conştiinţa individuală. Scriitorii încetează de a mai descrie pur şi simplu realitatea, încercînd să-i depisteze la modul artistic semnificaţiile majore, inedita reverberaţie umană, conştienţi de faptul că doar în funcţie de cuantumul filozofic şi artistic investit în ea, opera de artă poate deveni biografie semnificativă a contemporanului, oglinda condiţiei sale de om.

Sintetizînd pentru prima dată caracteristicile uneia din cele mai agitate, mai complexe şi mai fertile epoci din istoria literaturii cehe, compendiul de literatură modernă al prof. Buriánek lasă impresia unei construcţii remarcabile, în care informaţia solidă, concepţia filozofică clară, echilibrul gîndirii, capacitatea sintetică remarcabilă asociată cu spiritul nuanţelor şi disocierii, limpezimea şi logica expunerii sînt doar cîteva din calităţile ce se cer imperios relevate.

Simona Popescu

FRIENDSHIP'S GARLAND: *Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday.* Edited by Vittorio Gabrieli. Vol. I—II. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, CLVII + 304 p. (I); 460 p. (II).

Eminent comparatist, istoric al artelor şi interpret al fenomenului cultural contemporan, Mario Praz nu putea fi omagiat decît printr-o amplă culegere de studii care, raliind specialişti de pretutindeni, să reflecte prin gama variată a contribuţiilor însuşi cîmpul larg de investigaţii abordat de profesorul şi scriitorul italian. Bibliografia scrierilor sale cu care se deschide volumul I oferă, de-a lungul celor 1775 de titluri înregistrate pînă în 1965, o imagine grăitoare de la sine; recenzii sau însemnări se împletesc cu volumele care au impus numele exegetului în cultura mondială: *Secentismo e Marinismo in Inghilterra* (1925), *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* (1930), *Gusto Neoclassico* (1940), *Machiavelli in Inghilterra e altri Saggi* (1942) sau *Storia della Letteratura Inglese*, apărută în 1937 şi reeditată apoi, cu permanente îmbogăţiri, de-a lungul anilor. Din 1950, Mario Praz conduce un anuar dedicat studiilor privind

istoria culturii, a literaturii şi a artelor anglo-saxone, *English Miscellany*, din cuprinsul căruia se remarcă contribuţiile la istoria relaţiilor anglo-italiene.

Primul omagiu este adus de T. S. Eliot, care era desigur cel mai indicat să preţuiască enciclopedic şi umanismul savantului italian. Evocînd, în special, personalitatea sărbătoritului, Edmund Wilson insistă asupra artistului şi a remarcabilului colecţionar (*The Genie of the Via Giulia*), în timp ce Alfredo Schiaffini rememorează primii ani de studii, cînd Mario Praz urmărea cursurile lui Parodi sau supunea autorităţii lui Giovanni Papini versiunile sale din operele poeţilor englezi (*Il nostro Maestro dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze*).

Studiile oferite drept omagiu se succed, în continuare, într-o ordine cronologică şi abordează variate aspecte ale culturii europene, în special, din timpul Renaşterii şi pînă în zilele noastre. Augusto Campana urmăreşte apariţia unui amuzant motiv în arta renascentistă şi devenit celebru datorită statuetei din Bruxelles (Manneken-Pis); manuscrise din secolul al XIV-lea cuprind în vignete acest motiv, care astfel se dovedeşte a fi pătruns în artă la o dată mai timpurie decît cea acceptată în mod obişnuit (« *Pueri mingentes* » *nel Quattrocento*). Profesorul de limbă şi literatură italiană de la Edinburgh, Mario M. Rossi, evocă una din numeroasele figuri de italieni care au trăit în Scoţia, şi anume pe abatele Falcucci, care, ocrotit de Iacob al IV-lea al Scoţiei, şi-a desfăşurat activitatea sa de confident, alchimist şi „zburător" la începutul secolului al XVI-lea; tentativa sa de zbor l-a făcut celebru, deşi ecoul acestuia a fost negativ înregistrat în poezia vremii (*L'abate aviatore*). Eugene Vinarer consacră cîteva pagini celebrei *Tale of the Death of King Arthur* a lui Sir Thomas Malory, pornind de la o observaţie mai veche a lui Mario Praz, şi subliniază modernitatea scriitorului care, ieşind din „concepţia ciclică", deschide, prin nararea destinului individual, calea unei noi forme tragice, premergătoare poemului ce s-a dezvoltat, în vers, din secolul al XVIII-lea, ca şi în proză, prin intermediul romanului (*Epic and Tragic Patterns in Malory*). Interesantă este constatarea lui Sergio Baldi că numeroase obscurităţi ce apar în poeziile petrarchiste ale lui Sir Thomas Wyatt nu sînt decît erori de traducere, fapt care permite anglistului să stabilească, în opoziţie cu părerile pînă acum admise, că un grup de sonete ale lui Wyatt nu sînt originale, ci numai redări stîngace ale poeziilor lui Petrarca, înţelese, într-o primă fază a contactului poetului englez cu opera marelui italian, prin intermediul comentariului lui Vellutello. S. Baldi conchide că Wyatt nu l-a citit pe Petrarca fără dicţionar şi comentar decît într-o a doua fază, cînd a şi trecut, de altfel, la o revizie globală a traducerilor sale (*Una fonte petrarchescha di Sir Thomas Wyatt*). André Chastel oferă cititorului o nouă incursiune în istoria artelor, dar şi în „cealaltă istorie, mult mai complexă şi mai ascunsă, şi cu toate acestea neîncetat prezentă în artă, aceea a afectivităţii"; portretele, tapiseriile, sculpturile dedicate Dianei de Poitiers evocă o cotitură în evoluţia esteticii, şi noul tip de frumuseţe feminină — anume „al femeii de patruzeci de ani care îşi face decisiv intrarea în analele galanteriei" — se încadrează în cultul erotic pe care profesorul parizian îl consideră una din cele mai importante creaţii ale secolului al XVI-lea francez (*Diane de Poitiers: L'Eros de la beauté froide*).

Istoria afectivităţii se contrabalansează cu istoria ideilor în contribuţia lui D. J. Gordon *Academicians Build a Theatre and Give a Play : The Accademia Olimpica, 1579 — 1585*), care, evocînd tribulaţiile academiei din Vincenza, din momentul adoptării unei hotărîri de a clădi un teatru şi pînă în clipa reprezentării piesei *Œdipus Rex*, ridică şi o problemă istoriografică : anume necesitatea de a se studia rolul academiilor italiene în difuzarea ideilor, noi sau conservatoare, ca şi în viaţa socială italiană; „ar trebui cercetate relaţiile lor cu studiile şcolare şi universitare, legăturile lor cu autorităţile seculare şi ecleziastice, ce tipuri de organisme sociale au iniţiat şi creat, precum şi, aspect fundamental, ce fel de oameni au participat la activitatea lor care era originea, ocupaţia, statutul lor social şi ce interese îi adunau laolaltă".

Evident că opera lui Shakespeare nu putea fi absentă din acest florilegiu de exegeze, şi Benvenuto Cellini relevă faptul că „exaltarea patriotică" din *Henry V* trebuie mai puţin explicată prin dorinţa dramaturgului de a „glorifica un rege patriot", cît mai ales prin necesitatea

resimțită de Shakespeare de a face un cald apel la sentimentele spectatorilor săi într-un moment în care Anglia era primejduită de răscoala irlandeză și de flota spaniolă (*Il momento storico del Henry V*). Salvatore Rosati observă, cu multă finețe, că sentimentul care-l domină pe Othello nu este iubirea pasionată, ci o imensă vanitate, pe care Iago știe să o speculeze; o tragedie a iubirii imperfecte, piesa se încadrează deplin în creația shakespeareană din epoca maturității, în care marele poet dramatic se dovedește preocupat de raporturile dintre adevăr și aparență, fapt subliniat, de altfel, în mod convingător de W. Clemen într-o cunoscută comunicare a sa (*Interpretazione dell' «Othello»*). Precise și interesante sînt remarcile lui Gabriele Baldini, care regăsește urmele unei lecturi a lui *Beowulf* în *King Lear* III, 4, propune o reîntoarcere la lectura „the mistresse of Heccat, and the might" deformată în in-folio „the mysteries of Hecate, and the night" — în replica lui Lear din actul I, 1 — argumentînd că este vorba de lună, „stăpîna Hecatei", precum și alte modificări care laolaltă sînt menite să dea textului tragediei o acurateță sporită (*Marginalia per l'ultima lettura di «Lear»*).

Giuliano Pellegrini publică o poezie ce aparține „primei faze de lirism encomiastic din baroc", dedicată soției regelui Iacob al Angliei, Ana de Danemarca, de către profesorul acesteia de italiană, John Florio (*La Ninfa di Tamigi*), iar Helen Gardner cercetează destinul operei lui John Donne, copiată în manuscris de prieteni și publicată sub titluri care-i aparțin doar parțial (*The Titles of Donne's Poems*); în asemenea condiții, îndemnul dat de profesoara de la Oxford de a utiliza cu multă precauție titlurile poeziilor ca ghiduri în interpretarea lor apare ca deplin justificat.

Ocupîndu-se de stoicismul lui Poussin și de referirile făcute de acesta la opera lui Virgiliu, pe care a putut-o cunoaște mai îndeaproape în cercul umanist roman, Rudolf Zeitler regăsește în creația pictorului francez parte din aspirația virgiliană de a produce o artă care să fie imitarea nu atît a naturii sau a ideii, cît a istoriei (*Zwei Versuche über Poussin*). Robert Halsband oferă un amplu studiu privitor la relațiile, multiple, dintre Francesco Algarotti și bizara Lady Mary Montagu (*Algarotti as Apollo. His Influence on Lady Mary Wortley Montagu*).

Mult mai interesante, prin amploarea care este conferită cadrului discuției, sînt studiile lui John Lawlor, care întrevede în opera lui Samuel Johnson un moment de criză a relațiilor rațiunii cu plăcerea (*«Rasselas», Romanticism and the Nature of Happiness*), și Marcello Pagnini (*Metamorfosi del pittoresco*), care urmărind modalitățile reprezentării artistice a naturii exterioare în literatura engleză din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, constată inițial o echivalență deplină dintre cuvînt și obiect — secolul luminilor fiind epoca în care este „descoperit spațiul" — pentru ca, în special sub impulsul asociaționismului, să se dezvăluie sciitorilor profunzimea; teoria sublimului, apoi, și în particular influența exercitată de concepția lui Burke, deschid drumul continuei interiorizări a imaginei. Fantazia va deveni forța ce va pătrunde în adîncurile naturii prin intermediul exploatării profunzimilor propriului eu; dar evoluția aceasta nu este lineară și nici omogenă, poezia engleză păstrînd, în continuare, obiectivitatea lumii exterioare, pe care caută să o domine, în timp ce în poezia franceză, ca și în cea americană, stările sufletești se traduc prin imagini ce au o contingență cu lumea externă într-un mod atît de sublimat, încît continuitatea și coerența realului sînt greu de recunoscut. Cuvîntul va avea tot mai puțin o funcție de semn și se va preschimba într-o realitate complexă, de sine stătătoare; în acest fel la sfîrșitul secolului al XIX-lea se produce o adevărată transformare, și peisajul nu mai este un exterior pe care poetul îl comunică cititorului, ci este implicat în structura verbală. Constatarea finală a anglistului italian de la Universitatea din Florența consună cu afirmația pe care o face Roland Barthes, în cursul ținut în 1968 la École Pratique de Hautes Études, că în poezia europeană din a doua jumătate a secolului trecut apare o „ruptură epistemologică".

Cu analiza unei opere a lui Laurence Sterne, întreprinse de Augusto Guidi (*Humour e pathos nel „Journal to Eliza" di Sterne*) se încheie volumul I.

Cel de-al doilea volum se deschide cu o prezentare a unui caiet de desene al pictorului venețian Visentini (Ilaria Toesca, *Un libro di disegni di Antonio Visentini*). Profesorul Iosip

Torbarina de la Zagreb evocă, apoi, legăturile raguzanului Raymond Kunić cu Alfieri, reproducînd epigrame dedicate de primul poetului italian — care nu a fost mult prea impresionat de versuri, aprecierea sa, „che peccato di si bella latinità sprecata in tanti nienti", fiind deplin grăitoare. Incontestabil, însă, că versurile, fie şi de o valoare poetică redusă, aruncă o lumină asupra vieţii romane de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea (*Raymond Kunič and Alfieri*).

Giulio R. Ansaldi prezintă cîteva desene ale lui George Romney (*Pittura neoclasica inglese*), care relevă lirismul pictorului britanic. Despre influenţa lui Kant asupra lui Coleridge, care, în special datorită preluărilor din concepţia platonică, a formulat o filozofie totuşi distinctă de aceea a marelui gînditor german, Elio Chinol furnizează date convingătoare în *Coleridge on Reason and Understanding*, studiu care e completat util de cercetarea lui G. N. Giordano Orsini, axată pe raportul concepţiei literaturului englez cu aceea a lui Fichte (*Coleridge, Fichte and «Original Apperception»*). Interesant, pentru urmărirea destinului operei shakespeareene în Italia, e studiul consacrat unui sonet închinat dramaturgului englez de către Giovani De Coureil şi publicat în 1790 (Carlo Dionisotti, *Per un sonetto di Shakespeare*). Agostino Lombardo relevă numeroase locuri din opera lui Henry James care dovedesc cît de mult l-a preocupat pe scriitor Othello, dar nu ca tip al omului gelos, ci ca întruchipare a suferinţei provocate de un rău ineluctabil (*Henry James, «The American» e il mito di Otello*), în timp ce Giorgio Melchiori regăseşte în opera aceluiaşi scriitor o masivă prezenţă a lui Robert Browning (*Browning e Henry James*).

Un Marcel Schwob care ar fi putut deveni Marcel Proust e prezentat de Jean-Jacques-Mayoux (*À la recherche de Marcel Schwob*); cîteva manuscrise ale lui Henry Green, aflate în bibliotecile americane, sînt semnalate de Karl-Ludwig Selig (*Curiosa Bibliographica Greeniana*). Peter Viereck distinge în tradiţia literară americană două tendinţe — una de optimistă exaltare, reprezentată de Whitman — Emerson, alta de scepticism şi pesimism, reprezentată de Melville, Hawthorne, Henry Adams, William Faulkner — , pentru ca să contureze, apoi, opera lui Vachel Lindsay, poetul „intoxicat" de o imaginaţie ce ar putea lecui toate racilele societăţii americane, în prelungirea primei tendinţe (*Vachel Lindsay, the Dante of the Fundamentalists*).

René Wellek oferă un studiu deosebit de interesant prin datele pe care le oferă pentru reevaluarea unei îndelungate relaţii literar-artistice, dar mai ales prin noile lumini pe care le aruncă asupra concepţiei lui Berenson : *Vernon Lee, Bernard Berenson and Aesthetics*.

Nemi d'Agostino urmăreşte atît unele influenţe, ca cea ibseniană, exercitate asupra lui Joyce, cît şi locul pe care-l ocupă mai ales *Finnegans Wake*" în literatura dintr-o epocă ce marchează sfîrşitul unui ciclu istoric (*Riflessioni su Joyce*). Simplu enumerativă, analiza întreprinsă de Nicoletta Neri trece în revistă creaţia lui Thomas Love Peacock, William Hurell Mallock, Norman Douglas, Aldous Huxley, pentru a sublinia dezvoltarea romanelor de conversaţie, care, adaugă autoarea surprinzător, nu sînt romane de idei; Firbank şi Evely Waugh, Anthony Powell, Henry Green şi Ivy Compton Burnett sînt cercetaţi, în continuare, cu o minuţie care nu-şi află justificarea (*Il romanzo di conversazione*).

Cu studiul profesorului Wolfgang Clemen : *Problems and Paradoxes of Literary Scholarship* pătrundem în partea teoretică a grupajului omagial, şi anume într-o manieră cu totul remarcabilă. Reputatul anglist de la München semnalează, în fond, existenţa unui moment de criză în cercetarea istorică literară, despre care au vorbit, în ultima vreme, şi alţi specialişti, ca Werner Krauss (în volumul *Studien und Aufsätze*, 1959, p. 19 — 71) sau Erich Köhler (în volumul *Esprit und arkadische Freiheit*, 1966, p. 83 — 103). W. Clemen constată că adeseori cercetările erudite sînt întreprinse ca şi cum ar avea scopuri de sine stătătoare, transformîndu-se în „jocuri ezoterice practicate de un grup select de bigoţi" ori sînt legate de scopuri practice, ca susţinerea unei teze de doctorat, şi atunci se opresc mai ales la opere minore sau scriitori lipsiţi de importanţă. Atît învăţămîntul care tinde să cuprindă tot ce s-a scris în literatura mondială, cît şi criticii care se simt obligaţi să se pronunţe despre orice operă, presupusă a fi de domeniul specialităţii lor prea extinse, întreţin o gravă superficialitate; în acelaşi timp, menţinerea pe planul generalităţilor se combină cu un efort disperat de „a semnala esenţa" sau „semnificaţiile

profunde", care se soldează cu exagerări „hipercritice și suprarafinate ce mai mult ascund decît luminează opera de artă". O mai precisă delimitare a funcției critice și o mai precaută utilizare a metodelor, ce tind spre absolutizare, i se par autorului corectivele necesare pe care specialiștii trebuie să le aducă erudiției, pentru ca aceasta să nu rămînă în urma procesului de selecție pe care masa de cititori îl efectuează tacit. Într-un sens asemănător, Leon Edel semnalează cît de puțină atenție s-a acordat pînă în prezent formei pe care trebuie să o îmbrace biografia (*Biography: the Question of Form*). Recomandînd o oarecare detașare de subiect, o riguroasă selecție a datelor și o dispunere echilibrată a lor, profesorul american insistă mai ales asupra lipsei de discernămînt al autorilor de biografii și citează cazul exemplar al unui tînăr care descoperind cîteva scrisori ale lui Henry James s-a lăsat vrăjit de „magia tiparului", din care nu s-a putut smulge decît atunci cînd i s-a dat asigurarea că de la Henry James au rămas cîteva mii de scrisori inedite și că ele nu vor vedea lumina tiparului deoarece moștenitorii acestuia nu vor „să plictisească pe cititori". Necesitatea de a subordona cercetarea cerințelor artistice este ilustrată prin îndelungata activitate pe care a depus-o Virginia Woolf pentru a redacta biografia lui Roger Fry. Despre munca de traducere publică un studiu argumentat Carlo Izzo (*Responsabilità del traduttore*), care, după ce consemnează o serie de erori apărute în versurile italiene ale unor poezii engleze, încheie cu o caldă pledoarie pentru modestie, traducătorul trebuind să se comporte ca un interpret al unei partituri muzicale, care „uită de sine cînd interpretează Wagner, uită de sine și de Wagner cînd interpretează Bellini".

O înșiruire de date cunoscute se încheie cu o concluzie care s-a mai spus, în studiul consacrat unei teme majore de Harry Levin : *Shakespeare in the Light of Comparative Literature*. În schimb, Leslie A. Fiedler oferă cititorului o delectare autentică în eseul, greu de clasificat, consacrat imaginii pe care scriitorii americani și-o fac despre sine sau europenii și-o fac despre americani : *Caliban or Hamlet: a Study in Literary Anthropology*. Ettore Paratore întreprinde o erudită comparație : *La morte di Fedra in Seneca e nel D'Annunzio*, pentru a sublinia eroica voință de a obține dragostea a eroinei din piesa italiană.

În ansamblu, comparațiile, paralelismele, exegezele consacrate genurilor și temelor literare și, mai ales, studiile care deschid noi perspective istoriei literare se îmbină în aceste două volume omagiale pentru a oferi specialiștilor, ca și publicului larg cititor, o privire de ansamblu asupra evoluției culturii europene de la Renaștere și pînă astăzi. Omagiul adus este astfel la nivelul operei celui omagiat. Admirabilele ilustrații ce însoțesc studiile de istoria artei și condițiile grafice impecabile pun și mai mult în lumină această realizare a reputatei edituri din Roma.

Alexandru Duțu

BIBLIOGRAFIE

După publicaţii intrate în biblioteci între 15 iunie şi 15 septembrie 1968*

Întocmită de I. STOICA şi M. VATAN

LISTA
PERIODICELOR DIN CARE S-AU REŢINUT REFERINŢE ŞI ABREVIERILE UTILIZATE

A. = Amfiteatru, nr. 6,7,8
An. Şt. Univ. Al. I. Cuza = Analele ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi, seria Filologie, nr. 1
Arg. = Argeş, nr. 6,7,8
As. = Astra, nr. 6,7,8
At. = Ateneu, nr. 6, 7, 8
C. = Contemporanul, nr. 25—35
Cr. = Cronica, nr. 25—36
Fam. = Familia, nr. 6, 7, 8
Gaz. lit. = Gazeta literară, nr. 25—35
Iaş. lit. = Iaşul literar, nr. 6,7
K. = Korunk, nr. 3—7
L. = Luceafărul, nr. 25—36
L.r. = Limba română, nr. 3,4
Mag. ist. = Magazin istoric, nr. 5, 6, 7, 8
N. lit. = Neue Literatur, nr. 3—4
O. = Orizont, nr. 6, 7
R. = Ramuri, nr. 7, 8, 9,
Rev. etnogr. folc. = Revista de etnografie şi folclor, nr.3, 4
Rev. ist. teorie lit. = Revista de istorie şi teorie literară, nr. 3
R. r. = Revue roumaine, nr.2
S.c.l. = Studii şi cercetări lingvistice, nr. 2,3
St. = Steaua, nr. 6,7,8
St. Univ. Babeş-Bolyai, Philol. = Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia, nr. 1,2
St. Univ. Babeş-Bolyai, Philos. = Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philosophia, nr. 1
T. = Teatrul, nr. 6, 7, 8
Tom. = Tomis, nr. 6, 7, 8
Tr. = Tribuna, nr. 25—36
V.r. = Viaţa românească, nr. 7,8

I — ESTETICĂ ŞI TEORIE LITERARĂ

a. — Autori români

1. Achiţei, Gheorghe, *Estetica miturilor sau miturile esteticii?* În: L., 11, nr. 27, 6 iulie 1968, p. 6.
2. Alexandrescu, Sorin, *„Structuralism şi libertate"*. În: Fam., 4, nr. 7, iulie 1968, p. 7 [Pe marginea volumului *Structuralism* de Virgil Nemoianu].
3. Balotă, Nicolae, *Literatură şi conştiinţă*. În: Fam., 4, nr. 8, august 1968, p. 8 [Funcţia socială a literaturii, scriitorul şi conştiinţa socială].
4. Biberi, Ion, *Poezia, mod de existenţă*. Bucureşti, E., l., 1968, 344 p.
5. Buzura, Augustin, *Eroul: „...omul aşa cum ar trebui să fie"*. În: Tr., 12, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 3 [Teoria eroului].

* Începînd cu acest număr bibliografia va cuprinde şi un index de nume.

6. CĂLINESCU, G., *Universul poeziei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 3, 7 (XII. Instrumentele muzicale) ; 4 iulie 1968, p. 7 (XIII. *Trucuri poetice.* XIV. *Concluzie*) [Continuare din numerele anterioare].
7. CHIMET, Iordan, *Răscruci în arta modernă.* În : Gaz. lit., 15, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 8.
8. CIOCULESCU, Şerban, *Alte probleme ale poeziei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 35, 29 august 1968, p. 1 [Despre inspiraţie].
9. CIOCULESCU, Şerban, *Probleme ale poeziei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 31, 1 august 1968, p. 1 [Despre rostirea poetică, pornind de la lucrarea lui Ion Biberi *Poezia, mod de existenţă*].
10. *Condiţia reportajului.* În : As., 3 nr. 7, iulie 1968, p. 8 (I) ; nr. 8, august 1968, p. 5 (II) [Răspund în cadrul unei anchete : Traian Filip, George Chirilă, Mihai Negulescu, Mihai Stoian, Dionisie Şincan şi Romulus Zaharia).
11. CONSTANTIN, Ilie, *Femios sau despre inspiraţia poetică.* În : L., 11, nr. 30, 7 septembrie 1968, p. 7.
12. CONSTANTINESCU, Emilian, *Drama cunoaşterii şi poezia.* În : St., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 3—7 [Încercările poeţilor de a pătrunde tainele fiinţei umane şi ale vieţii universale].
13. CORNEA, Paul, *1848 : Conceptions esthétiques.* (1848 : Concepţii estetice). În : R. r., 22, nr. 2, 1968, p. 85—87 [Cu extrase din I. H. Rădulescu, Cezar Bolliac, Mihail Kogălniceanu, George Barițiu, Alecu Russo, Al. Odobescu].
14. COTRUŞ, Ovidiu, *Consideraţii asupra ideii de accesibilitate în proza modernă.* În : Fam., 4, nr. 6, iunie 1968, p. 12.
15. DAN, Sergiu P., *Sursele fantasticului.* În : Cr., 12, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 3.
16. *Despre inovaţie şi despre rostul dintoldeauna al teatrului.* În : Gaz. lit., 15, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 6 [Discuţie cu Paul Cornel Chitic, Ion Omescu şi Leonida Teodorescu, realizată de Florin Mugur].
17. DIMOV, Leonid, *Pledoarie pentru o artă optimistă.* În : Gaz. lit., 15, nr. 30, 25 iulie 1968, p.7.
18. DRĂGAN, Gheorghe, *Despre farsele poeziei.* În : At., 5, nr. 8, august 1968, p. 13 [Despre originalitate, inovaţie].
19. FLORESCU, Vasile, *Paternitatea teoriei dublei funcţii a limbajului.* În : Gaz. lit., 15, nr. 21, 18 iulie 1968, p. 2.
20. JAQUIER, H., *Considérations sur la métrique et le rythme du vers* [Consideraţii despre metrica şi ritmul versului]. În : St. Univ. Babeş-Bolyai, Philol. fasc. 1, 1968, p. 31—38.
21. LAURENŢIU, Dan, *Poezie şi timp.* În : L., 11, nr. 29, 20 iulie 1968, p. 2.
22. LUCA, Eugen, *Cunoaşterea de sine.* În : Gaz. lit., 15, nr. 31, 1 august 1968, p. 7 [Necesitatea respingerii canoanelor, în proză].
23. MĂRGINEANU, N., *Arhetipul.* În : R., 5, nr. 8, 15 august 1968, p. 18.
24. MARINO, Adrian, *Din nou despre paradoxul poeziei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 26, 27 iunie 1968, p. 3.
25. MARINO, Adrian, *Eseul ca formă.* În : Cr., 3, nr. 36, 7 septembrie 1968, p. 9 [Ca formă de gîndire, de cunoaştere].
26. MAŞEK, Victor, *Condiţii sociale ale inovaţiei artistice.* În : Fam., 4, nr. 8, august 1968, p. 15 [Şi în literatură].
27. MICLĂU, Paul, *Structuralism şi poezie.* În : A., 3, nr. 30, iunie 1968, p. 501.
28. NOICA, Constantin, *A dulce spure.* În : Gaz. lit., 15, nr. 35, 29 august 1968, p. 7 [Viaţă şi societate în rostirea românească. Limbă şi exprimare].
29. PASCADI, Ion, *Legitimitatea istoriei gîndirii estetice româneşti.* În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 103—107.
30. PHILIPPIDE, Al., *Sentimentul naturii şi expresia lui literară.* În : C., nr. 28, 12 iulie 1968, p. 1, 8—9.
31. POP, Ion, *Condiţia mitologică şi magică a poeziei.* În : Tr., 12, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 3 (II) [vezi nr. anterior].
32. RĂDULESCU, Adrian, *Adevărul artistic.* În : C., nr. 33, 16 august 1968, p. 9.
33. SÂNGEORZAN, Zaharia, *Experienţă şi analiză a percepţiei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 27, 4 iulie 1968, p. 3, 7 [Opinii argumentate cu exemple din literatura lui N. Breban şi Al. Ivasiuc].
34. ŞORA, Mihai, *Cîntare pe două voci despre rostul poetic.* În : Fam., 4, nr. 6, iunie 1968, p. 14 (VII) ; nr. 7, iulie 1968, p. 13 (VIII).
35. SURIAN, L., *Logica metaforei (I),* În : R., 5, nr. 9, 15 sept. 1968, p. 17.
36. SZENDREI, V. Júlia, *A történelmi regény müfagi problémáinak kérdéséhez* [Cu privire la problematica legată de gen a romanului istoric]. În : St. Univ. Babeş-Bolyai, Philol., fasc. 1, 1968, p. 53—62.
37. TĂNĂSESCU, Antoaneta, *Ofensiva vizualului.* În : C., nr. 33, 16 august 1968, p. 2 [Contribuţia vizualului la îmbogăţirea limbajului literar].
38. TERTULIAN, M., *Critică şi estetică.* În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 88—95.

39. Teodorescu, Virgil, *Poemul, visul și trama diurnă*. În : Gaz. lit : 15, nr. 27, 4 iulie 1968, p. 7.
40. Țepeneag, D., *Vase comunicante*. În : Gaz. lit., 15, nr. 31, 1 august 1968, p. 7 [Necesitatea respingerii canoanelor în proză].
41. Tihan, T., *Reportajul literar și condiția sa estetică*. În : Tr., 12, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 3.
42. Zamfirescu, Violeta, *Universitate și supraviețuire*. În : Gaz. lit., 15, nr. 35, 29 august 1968, p. 3,7 [„Ca poet porți moștenirea unui har nebănuit la naștere. Porți cunoașterea și depășirea lumii prin care treci"].

b. — Autori străini

43. Albee, Edward, *Despre teatru*. Traducere de Maria-Luiza Cristescu. În : A., 3, nr. 31, iulie 1968, p. 516, 517.
44. Boisdeffre, Pierre de, *Împotriva imperialismului „Noului roman"*. În : St., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 107—109.
45. Goldmann, Lucien, *Sociologia literaturii, situația actuală și probleme de metodă*. În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 94—98 [Traducere fragmentară a intervenției sale la „Al treilea colocviu internațional de sociologia literaturii"].
46. Szabolkzi, M., *Posibilitatea unei unități a metodelor genetice și structuraliste în interpretarea textelor*. În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 98—100 [Traducere fragmentară a intervenției sale la „Al treilea colocviu internațional de sociologia literaturii"].

II — ISTORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

— Literatură română

a. — În volume

47. *Antologia basmului cult*. Antologie și prefață [Ediție îngrijită și studiul *Literatura populară și literatura cultă* de Ioan Șerb. Text stabilit de Aurelia Rusu. Vol. I—II. București, 1968. Vol. I. *Antologie* XVI + 564 p. *Notă asupra primului volum*, p. XV—XVI, Vol. II : *Note, izvoare și variante populare* XI + 677 p. *Note*, p. 668—673.
48. Călinescu, George, *Istoria literaturii române. Compendiu*. [Cu o postfață de Al. Piru]. [București], E. l., 1968, 431 p.
49. *Cărți populare*. Viața lui Bertoldo și a lui Bertoldino. Toată viața, istețiile și faptele minunatului Tilu Buhoglindă, cele de rîs și minunate la cetire spre trecerea de vreme în zilele sau ceasurile omului cele de odihnă — Povestea lui Archirie, filosofului cînd îl învață pe nepotul său Anadan. Prefață de Mircea Ciobanu, [București], E. l., 1968, XXIV + 296 p. (Col. B.P.T.).
50. *Istoria literaturii române*, vol. 2. *De la Școala ardeleană la Junimea*. Comitetul de redacție al volumului : Al. Dima, I. C. Chițimia, Paul Cornea, Eugen Todoran. Secretar : Stancu Ilin. București, E. A., 1968, 840 p.
51. Jarník, Ioan Urban, și Bârseanu, Andrei, *Doine și strigături din Ardeal*. Ediție definitivă [Studiu introductiv, inedite, note și variante] de Adrian Fochi. București, E. A., 1968, 968 p. cu facs., h. și tab. bibliogr., p. 941—944.
52. *Palia de la Orăștie 1531—1582*. Text, facsimile, indice. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil. București. E. A., 1968, XIV + 499 p.

b. — În periodice

53. Adăscăliței, V., *Folclor și istorie*. În : At., 5, nr. 6, iunie 1968, p. 13 [Ecoul faptelor și figurilor istorice în creațiile populare].
54. Albu, Florența, *Simțul măsurii*. În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 100—102 [Climatul necesar creației tinerilor scriitori].
55. *Ancheta noastră*. În : O., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 10—18 [Anchetă asupra dezvoltării poeziei. Răspund : Augustin Buzura, Șerban Foarță, Vlad Sorianu].

56. ANDRIESCU, Al., *Prima revistă literară la Iaşi.* În : Cr., 3, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 3 [„Alăuta românească"].
57. BĂLEANU, Andrei, *Prezenţa teatrului.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 6 [Actualitatea creaţiei dramatice].
58. BALOTĂ, Nicolae, *Marginalii la o istorie a romanului modern.* În : O., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 7—14.
59. BALOTĂ, Nicolae, *Poezia contemporană. Resurecţia baladei.* În : Fam., 4, nr. 6, iunie 1968, p. 13 (V) [Vezi numerele anterioare, 1, 2, 3, 5].
60. BĂRBULESCU, Cornelia, *Cîteva observaţii la basmul „Înşiră-le mărgăritar"* (*Tip.* 707c). În : Rev. etnogr. folc., tom. 13, nr. 4, 1968, p. 293—298.
61. BÎRLEA, Ovidiu, *De la folclor la creaţia cultă.* În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p. 2, 4.
62. BODEA, Cornelia, *Itinerare paşoptiste.* În : Mag. ist., II, nr. 5, mai 1968, p. 2—9 [Date asupra unor scriitori revoluţionari, în special asupra lui N. Bălcescu].
63. BOTEZ, Demostene, *Literatură inutilă şi literatură angajată.* În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 96—100.
64. BOTEZ, Demostene, *Păreri şi sugestii. Consideraţii asupra revistelor literare.* În : Gaz. lit., 15, nr. 29, 18 iulie, 1968, p. 1, 7.
65. BUGARIU, Voicu, *Drumul spre critică.* În : Gaz. lit., 15, nr. 32, 8 august 1968, p. 3, 7.
66. BUGARIU, Voicu, *Orientări în istoria literară.* În : C., nr. 27, 5 iulie 1968, p. 3 [Necesitatea disocierilor între critica şi istoria literară].
67. CAPESIUS, Bernhard, *Mundartliche Einflüsse im deutschsprachigen Gegenwartsschrifttum Rumäniens* [Influenţa dialectuală în literatura actuală de limba germană din România]. În : N. lit., 19, nr. 3—4, martie-aprilie 1968, p. 118—122.
68. *Cercetarea academică şi actualitatea literară.* În : Cr., 3, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 1, 3 [Răspund în cadrul unei anchete N. I. Popa şi Dan Mănucă].
69. CIOCULESCU, Şerban, *Poeţii cîntă patria.* În : Gaz. lit., nr. 34, 22 august 1968, p. 7 [Pe marginea unor versuri închinate patriei, semnate de Nichita Stănescu, Horia Gane, Liviu Călin, Petre Ghelmez, Ilarie Hinoveanu].
70. CIOCULESCU, Barbu, *Tendinţe şi caracteristici ale liricii actuale.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 467—479.
71. COLIN, Vladimir, *Semnificaţii contemporane.* În : Gaz. lit., 15, nr. 32, 8 august 1968, p. 7 [Opinii despre perspectivele de dezvoltare a literaturii noastre].
72. CONSTANTIN, Ilie, *Opinii şi propuneri privind viaţa literară.* În : Gaz. lit., 15, nr. 31, 1 august 1968, p. 1, 7.
73. CONSTANTINESCU, Ovidiu, *Noi căutări în dramaturgia românească.* În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 113—119.
74. CONSTANTINESCU, Ovidiu, *Spectacole virtuale.* În : V. r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 86—92 [Opinii despre dramaturgia contemporană. Referiri la Radu Stanca, Marin Sorescu, Sorana Coroamă].
75. CORNEA, Paul, *Structura paşoptismului şi obiectivele sale de luptă.* În : V. r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 49—59.
76. COSTIN, Sebastian, *Spiritul realităţii în dramaturgia acestui an.* În : C., nr. 32, 9 august 1968, p. 4.
77. COTRUŞ, Ovidiu, *Despre naturalism.* În : Fam., 4, nr. 7, iulie 1968, p. 14 (I); nr. 8, august 1968, p. 7 (II).
78. CREŢU, N., *Critica şi „înţelegerea" poeziei.* În : Iaş. lit., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 80—84.
79. CRISTEA, Dan, *La izvoarele dramaturgiei naţionale.* În : T., 13, nr. 6, iunie 1968, p. 15—18 [Piese inspirate de anul revoluţionar 1848].
80. CUBLEŞAN, Constantin, *Példa, divat, hagyomány a román irodalomban* [Exemplu, modă, tradiţie în literatură română]. În : K., 17, nr. 3, martie 1968, p. 322—326.
81. CULCER, Dan, *Literatura lui „aici şi acum".* În : Tr., 12, nr. 33, 15 august 1968, p. 3 [Continuitate şi inovaţie în literatura noastră actuală].
82. DÁVID, Gyula, *Lehetőségeink az összehasonlító irodalomtudományban* [Posibilităţi în literatura comparată]. În : K., 17, nr. 3, martie 1968, p. 326—334.
83. DIMA, Al. *Sintezele în ştiinţa noastră literară.* În : Cr., 3, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 1, 9.
84. *Declaraţia refugiaţilor moldoveni.* În : Cr., 3, nr. 33, 17 august 1968, p. 10 [Declaraţie de protest, din 1848, a unor refugiaţi revoluţionari în Bucovina, împotriva unor necunoscuţi care mijloceau iertarea pe lîngă domnitor. Printre semnatarii : C. Negri, V. Conta, Gh. Sion, Mihail Kogălniceanu].
85. *Documente şi mărturii de epocă.* În : Tr., 13, nr. 6, iunie 1968, p. 9—14 [Anul 1848. Printre altele : Două scrisori schimbate între N. Bălcescu şi V. Alecsandri ; Cazul piesei *Jignicerul Vadră* de Al. Russo ; Ecouri în poezia populară].

86. Doinaş, Ştefan Aug., *Despre poezia impersonală*. În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 6, 20 [Referiri la poezia lui Ilie Constantin, Mircea Ciobanu, Const. Abăluţă, Gh. Grigurcu].
87. Doinaş, Ştefan Aug., *Formula poetică — un blazon care obligă*. În : Tom., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 7 [Pe marginea volumelor : *Cine mă apără* de Gh. Pituţ, *Metamorfoze* de Victoria Ana Tăuşan şi *Tinereaţea lui Don Quijote* de Marin Sorescu].
88. Dumitrescu-Nicolau, Mădălina, *Literatura universală în revistele dobrogene*. În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 8 [Dinainte de 1944].
89. Dumitriu, Dana, *Evoluţia liricii cetăţeneşti actuale*. În : L., 11, nr. 35, 31 august 1968, p. 2.
90. Dumitriu, Dana, *Lirica ironică*. În : L., 11, nr. 32, 10 august 1968, p. 2 [În poezia noastră actuală].
91. Dumitriu, Dana, *Prezenţa prozei scurte*. În : L., 11, nr. 34, 24 august 1968, p. 3 [Referiri la N. Velea, D. R. Popescu, Sorin Titel].
92. Dumitriu, Dana, *Satira în proza actuală*. În : L., 11, nr. 36, 7 septembrie 1968, p. 7.
93. Duţu, Al., *Mediul literar al generaţiei de la '48*. În : V. r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 60—64.
94. Fanache, V., *Semnificaţia Unirii în literatura transilvană*. În : St. Univ. Babeş-Bolyai, Philol., fasc. 2, 1968, p. 3—11.
95. Fanache, V., *Sensul dinamic al tradiţiei*. În : Tr., 12, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 3 [Continuitate şi inovaţie în literatura noastră actuală].
96. Georgescu, Paul, *Critica literaturii*. În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 79—83.
97. Georgescu, Paul, *Tradiţie şi modernitate*. În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 1.
98. *Gîndirea social-politică a scriitorului*. În : L., 11, nr. 36, 7 sept. 1968, p. 1, 3.
99. Hagiu, Grigore, *Paradisiacul tragic*. În : L., 11, nr. 31, 3 august 1968, p. 6 [În poezie].
100. Ionescu, Stela, *„Lumea" motiv şi problematică în folclor*. În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p. 14.
101. Lazăr, Monica, *Perenitatea „tradiţiei"*. În : Tr., 12, nr. 32, 8 august 1968, p. 3 [Continuitate şi inovaţie în literatura noastră actuală].
102. *Literatura şi publicul*. În : *L.*, 11, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 1 [Difuzarea literaturii în mase şi receptarea ei].
103. *Literatura tinerilor. Tendinţe, stiluri, opinii*. În : L., 11, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 7 (N. Manolescu : *Întoarcerea criticului la uneltele sale* ; I. Neacşu : *Existenţa prozei* ; Eugen Simion : *În spiritul adevărului*) ; nr. 26, 29 iunie 1968, p. 7 (Gh. Tomozei : *Dintr-un carnet de seară* ; Cezar Baltag : *Împrutlenţa lui Hypnos* ; Paul Schuster : *Traduceri şi traducători*) ; nr. 27, 6 iulie 1968, p. 7 (L. Raicu : *Revelaţia criticii* ; Nichita Stănescu : *Despre starea literaturii tinerilor consemnată subiectiv de un tînăr* ; Leonid Dimov : *Preambul*) ; nr. 28, 13 iulie 1968, p. 7 (Al. Ivasiuc : *În căutarea prezentului* ; Const. Ţoiu : *Partea de somn şi partea de veghe*) ; nr. 29, 20 iulie 1968, p. 7 (Gabriela Melinescu : *Măsura tuturor lucrurilor* ; Gh. Pituţ : *Condiţia*).
104. Lungu, Ion, *Continuitate şi discontinuitate*. În : Tr., 12, nr. 31, 1 august 1968, p. 3 [În literatura noastră].
105. Manole, Ileana, *Modalităţi în basmul contemporan românesc*. În : Tr., 12, nr. 31, 1 august 1968, p. 2.
106. Manolescu, Nicolae, *Elogiu poeziei tinere*. În : C., nr. 34, 23 august 1968, p. 3.
107. Manolescu, Nicolae, *Literatură şi istorie*. În : L., 11, nr. 27, 6 iulie 1968, p. 1.
108. Manolescu, Nicolae, *Spiritul critic de sinteză*. În : L., 11, nr. 28, 13 iulie 1966, p. 1 [În critica literară].
109. Marino, Adrian, *Actualitatea clasicilor*. În : L., 11, nr. 29, 20 iulie 1968, p. 1 [Pledoarie pentru temeinicie şi profunzime].
110. Marino, Adrian, *Clasic şi modern*. În : Iaş. lit., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 57—64 [Dintr-un *Dicţionar de idei literare*].
111. Marino, Adrian, *Clasicii sînt moderni*. În : Cr., 3, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 9.
112. Marino, Adrian, *Critica de interpretare*. În : C., nr. 32, 9 august 1968, p. 3.
113. Marino, Adrian. *Modern (I)*. În : Iaş. lit., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 51—58 [Dintr-un *Dicţionar de idei literare*].
114. Marino, Adrian, *Modernismul*. În : Cr., 3, nr. 26, 29 iunie 1968, p. 9 (I) ; nr. 27, 6 iulie 1968, p. 9 (II) ;
115. Marino, Adrian, *Obiectivitatea criticului*. În : At., 5, nr. 6, iunie 1968, p. 9 (I) ; nr. 8, august 1968, p. 12 (II).
116. Marino, Adrian, *Spiritul monumental*. În : Cr., 3, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 6 [Spiritul ce trebuie să domine azi în literatură, în critica literară, în eseistică].
117. Marino, Adrian, *Valoare literară şi patriotism*. În : L., 11, nr. 34, 24 august 1968, p. 1 [Necesitatea creării de opere valoroase, pline de avînt, ca să ne reprezinte ţara].
118. Mincu, Marin, *Posibilităţi lirice contemporane*. În : L., 11, nr. 34, 24 august 1968, p. 2 [Influenţa lui L. Blaga şi I. Barbu asupra poeziei contemporane].
119. Mincu, Marin, *Posibilităţile prozei*. În : Tom., 3, nr. 8, august 1968, p. 6.

120. MUNTEANU, George, *Câteva distincții de metodă.* În : C., nr. 33, 16 august 1968, p. 3 [În critica și istoria literară].
121. PANĂ, Aura, *Intelectualizare excesivă și lipsă de idei în poezie.* În : Iaș. lit., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 77—80.
122. PAPADIMA, Ovidiu, *Mitologia populară românească.* În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p. 3.
123. PAPU, Edgar, *Evoluția lirismului. Forme lirice în veacul XX.* În : L., 11, nr. 36, 7 septembrie 1968, p. 8.
124. PETRESCU, Liviu, *Reflexivitatea.* În : Tr., 12, nr. 33, 15 august 1968, p. 3 [Continuitate și inovație în literatura noastră actuală].
125. PIRU, Al., *Despre lirica feminină.* În : R., 5, nr. 8, 15 august 1968, p. 8—9.
126. *Poésie roumaine 1967* [Poezia românească în 1967]. În : R. r., 22, nr. 2, 1968, p. 94—102 [Opinii de : Matei Călinescu, Ștefan Aug. Doinaș, Paul Georgescu, Mihail Petroveanu, Ov. S. Crohmălniceanu, Ion Negoițescu, Eugen Simion].
127. POP, Dumitru, *Folclorul și Unirea Transilvaniei cu România.* În : St. Univ. Babeș-Bolyai, Philol., fasc. 2, 1968, p. 13—21.
128. POP, Ion, *Redescoperirea = șocul necesar.* În : Tr., 12, nr. 31, 1 august 1968, p. 3 [Continuitate și inovație în poezia noastră nouă].
129. POP, Ion, *Pentru o definiție a avangardei.* În : A., 3, nr. 30, iunie 1968, p. 498, 507.
130. POPA, Mircea, *Saltul necesar.* În : Tr., 12, nr. 32, 8 august 1968, p. 3 [Continuitate și inovație în literatura noastră actuală].
131. POPESCU, Petru, *Unde ne sînt orășenii? Discuții despre proză.* În : Gaz. lit., 15, nr. 32, 8 august 1968, p. 7.
132. POPESCU, Radu, *Viața literară și creație literară.* În : Gaz. lit., 15, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 1, 7.
133. POPESCU, Radu, *Viața literară și presa literară. În pregătirea conferinței scriitorilor.* În : Gaz. lit., 15, nr. 26, 27 iunie 1968, p. 1.
134. PUȘCARIU, Sextil, *Cu prietenii mei la Paris. La Closerie des Lilas.* În : Arg., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 11 [Dintr-un volum inedit de memorii *Călare pe două veacuri.* Referințe la D. Anghel, Șt. O. Iosif, C. Sandu-Aldea, Virgil Cioflec].
135. RACOVICEANU, Al., *Literatură și film.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 6 [Literatura oferă mari posibilități cinematografiei].
136. RĂDULESCU, Andrei, *Dincolo de extreme și linia de mijloc.* În : Tr., 12, nr. 34, 22 august 1968, p. 3 [Tradiție și inovație în literatura noastră actuală].
137. *Răspunderea socială a artei și a scriitorului.* În : L., 11, nr. 35, 31 august 1968, p. 1.
138. RÎUREANU, Ovidiu, *Fantasticul științific.* În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 12 [Literatura științifică fantastică, de anticipație].
139. SĂLĂGEAN, Sergiu, *Nuclee ontice.* În : L., 11, nr. 36, 7 septembrie 1968, p. 2 [Influențe între poeți în domeniul ontologiei. Nuclee antice comune].
140. *Scriitorul și publicistica.* În : L., 11, nr. 26, 29 iunie 1968, p. 1 [Scriitorul trebuie să fie și publicist].
141. SIMION, Eugen, *A fi obiectiv...* În : L., 11, nr. 26, 29 iunie 1968, p. 6 [Obiectivitatea criticului literar].
142. SIMION, Eugen, *Cronicarul și timpul literar.* În : L., 11, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 1 [Actualitatea unor opere literare din trecut].
143. SIMION, Eugen, *Scriitori și critici.* În : L., 11, nr. 33, 17 august 1968, p. 1 [Intrepretări superficiale sau trunchiate ale unor scriitori].
144. SMEU, Grigore, *Previzibil și imprevizibil în epică.* În : Gaz. lit., 5, nr. 29, 18 iulie 1968, p. 7.
145. SMOCHINĂ, N., *Cine a tradus în secolul al XV-lea „Floarea Darurilor" în românește?* În : Mag. ist., 2, nr. 7—8, iulie-august, 1968, p. 49—51.
146. SOARE, Anton, *Mărturia unei epoci literare.* În : A., 3, nr. 31, iulie 1968, p. 514 [Profilul literar-cultural al „Revistei Fundațiilor"].
147. STĂNESCU, Nichita, *Construcția volumelor de poezie.* În : Gaz. lit., 15, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 3.
148. STOICA, Ion, VATAN, Mihail, *Bibliografie.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 545—569 [Bibliografie de teorie, istorie și critică literară. Lucrări apărute în România între 1 ian. și 15 aprilie 1968).
149. *Talent și cultură.* În : L., 11, nr. 32, 10 august 1968, p. 1 [Talentul și cultura scriitorului].
150. *Temele prozei contemporane.* În : L., 11, nr. 31, 3 august 1968, p. 1.
151. ȚEPENEAG, D., *În căutarea unei definiții.* În : L., 11, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 7 (I) ; nr. 26, 29 iunie 1968, p. 6 (II) ; nr. 27, 6 iulie 1968, p. 7 (III) : nr. 28, 13 iulie 1968, p. 6 (IV) [Despre oniric].
152. TIHAN, T., *Aspecte ale prozei noastre.* În : St., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 10—14.

153. Tihan, T., *Efort creator și mimetism.* În : Tr., 12, nr. 32, 8 august 1968, p. 3 [Despre continuitate și inovație în literatura noastră actuală].
154. Timcu, George, *Profilul unei generații.* În : Cr., 3, nr. 34, 24 august 1968, p. 8 [Despre unii poeți tineri. Referiri la : Marin Sorescu, Ion Alexandru, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ion Gheorghe, Ilie Constantin, Ana Blandiana].
155. Tomuș, Mircea, *Pastelul românesc (I).* În : St., 19, nr. 8, august 1968, p. 12—22.
156. Ulici, Laurențiu, *Însemnări despre proză.* În : As., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 7.
157. Ulici, Laurențiu, *Interpretare și înțelegere.* În : Gaz. lit., 15, nr. 35, 29 august 1968, p. 3.7 [Dialog imaginar despre logica internă a romanului. Cu exemplificări din *Intrusul* lui M. Preda).
158. Ulici, Laurențiu, *Unitate în ... uniformitate. Pe marginea unor volume din colecția „Luceafărul".* În : C., nr. 28, 12 iulie 1968, p. 3.
159. Ulici, Vladimir, *Poeții antiiluziei.* În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 61—62 [Despre poezia lui Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Ben Corlaciu].
160. Vaida, Mircea, *Continuare, nu repetarea epigonică.* În : Tr., 12, nr. 34, 22 august 1968, p. 3 [Tradiție și inovație în literatura noastră actuală].
161. *Valoarea și limitele experimentului. De vorbă cu Horia Lovinescu.* În: Gaz. lit., 15, nr. 29, 18 iulie 1968, p. 6 [Interviu de Florin Mugur].
162. Vianu Tudor, *Lirismul românesc și psihologia popoarelor.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 507—509.
163. Vlad, Ion, *Istorie sau critică literară? Disponibilitățile unei istorii literare contemporane.* În : St., 19, nr. 8, august 1968, p. 4—10 [Ofensiva criticii literare care utilizează metode și argumente ale teoriei literare].
164. Vrabie, Gh., *Folcloristica română în cadrul european.* În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p. 2, 14.
165. Zalis, H., *Romantism și sămănătorism.* În : At., 5, nr. 6, iunie 1968, p. 12, 13.

— Literatură străină

a. — În volume

166. Grigorescu, Dan, *13 scriitori americani. De la romantici la „generația pierdută"*, București, E. l.u., 1968, 247 p., Bibliografie p. 237—243.
167. *Istoria literaturii ruse. Secolul XIX*, vol. I, București, E. d. p., 1968, 316 p.
168. *Nuvele din Flandra.* Cuvînt înainte de Geo Dumitrescu. București, E. l.u., 1968, 415 p.
169. *Nuvele finlandeze.* În rom. de Leontina Moga [Prefață de Livia Deac]. București, E.l.u., 1968, 375 p.
170. *Proza austriacă modernă* [vol. I—II]. Antologie, prefață [*Austria și geneza demonilor*] și note de Dieter Schlesak. București, E. l., 1968 [vol. I] *Amurgul imperiului*, LX + 492 p ; [vol. II] *Imperiul demonilor*, 512 p., Indice alfabetic de autori p. 507—508 (Col. B.P.T.).
171. *Ramayana.* Epopee indiană, [vol.] I—II. Repovestită în limba engleză de C. Rajagopalachari. Traducere, prefață, note și glosar de Sergiu Demetrian. București, E. l., 1968, [Vol.] I : XX + 292 p. ; [Vol.] II : 304 p. (Col. B.P.T.).
172. Stati, Șerban, *Amiaza fantastică. Aspecte din proza italiană a secolului XX*, București, E. l. u., 1968, 239 p.
173. Surer, Paul, *Teatrul francez contemporan.* Cuvînt introductiv de Valeriu Râpeanu. București, E.l.u., 1968, XVIII + 358 p., Bibliogr. p. 354.

b. — În periodice

174. Aderca, Felix, *Faust.* În : L., 11, nr. 32, 10 august 1968, p. 3 [Dintr-un studiu inedit despre **Faust** în perspectiva literaturii universale].
175. Alter, Jean, *Pluralismul și metoda privilegiată : o ipoteză culturală.* În : V.r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 103—106 [Traducere fragmentară a intervenției sale la „Al treilea colocviu internațional de sociologia literaturii"].
176. Bauer, Werner M., *Die formale Situation der österreichischen Gegenwartslyrik* [Aspectul formal al liricii austriece actuale]. În : N. lit., 19, nr. 3—4, martie—aprilie 1968, p. 123—126 [Imagini poetice, stilistică, aspectul liric].
177. *Cu Nicolás Guillén despre literatura cubană.* În : C., nr. 30, 26 iulie 1968, p. 2 [Interviu realizat de Dan Munteanu].

178. Dima, Al., *Spre o istorie a literaturilor europene.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 393—398.
179. Marino, Adrian, *Literatura și viața.* În : Cr., 3, nr. 34, 24 august 1968, p. 9 [Raporturile dintre literatură și viață. Pe marginea teoriilor lui Charles du Bos].
180. Marino, Adrian, *Noul roman sub acuzație.* În : Cr., 3, nr. 32, 10 august 1968, p. 9 [Noul roman francez].
181. Marino, Adrian, *Poziția grupului „Atelier".* În : Cr., 3, nr. 29, 20 iulie 1968, p. 9 [Grup literar francez].
182. Novăceanu, Darie, *Deceniul poetic.* În : Caietul V. r., 7 iulie 1968, p. 3—5 [Despre poezia cubană contemporană].
183. Palanestra, Predrag, *Răzvrătirea avangardei și înnoirea tradiției.* În : Caietul V. nr. 6., iunie 1968, p. III—IX [Despre poezia sîrbă contemporană. Traducere].
184. Pavel, Const., *Eroi antici în teatrul francez contemporan.* În : Iaș. lit., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 83—86.
185. Perez, Hertha, *O perspectivă actuală asupra literaturii germane.* În : Cr., 3, nr. 34, 24 august 1968, p. 9.
186. Porumbacu, Veronica, *Poezia islandeză contemporană.* În : St., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 116—120.
187. Rotkovici, Radoslav, *Poezia muntenegreană contemporană.* Trad. de George Bulic. În : O., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 47—54.
188. Stoicovici, Milorad, *Între piatră și soare* (*Despre povestirea muntenegreană*). În : O., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 30—33.
189. Țepelea, Gabriel, *Romanul francez de după război.* În : Arg., 2, nr. 8, august 1968, p. 16.
190. Vajda György Mihály, *Az európai nylvü irodalmak összehasonlító története* [Comparatismul în literatura europeană]. În : K., 17, nr. 3, martie 1968, p. 318—322.

III — SCRIITORI ROMÂNI

191. Regman, Cornel, *Agîrbiceanu — O demonie a tipurilor.* În : Fam., 4, nr. 7, iulie 1968, p. 6 (I); nr. 8, august 1968, p. 17 (**Ion Agîrbiceanu**).
192. Bărbulescu, Simion, **Ion Alexandru.** În : Iaș. lit., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 42—44.
193. Caraion, Ion, *Ion Alexandru.* În : V.r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 132—134.
194. Anghel, Paul, *Et in Arghezia ego....* În : Arg., 2, nr. 8, august 1968, p. 5 [**Tudor Arghezi**].
195. Arghezi, Baruțu T., *Agenția literară.* În : L., 11, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 6 [Text inedit prin care era prezentată „Agenția literară", serviciu de librărie la domiciliu, înființat de T. Arghezi. Lămuriri de B.T.A.].
196. Arghezi, Baruțu T., *„Baroane".* În : L., 11, nr. 35, 31 august 1968, p. 6 [Despre pamfletul lui Tudor Arghezi].
197. Arghezi, Baruțu T., *„Cîntare omului".* În : L., 11, nr. 29, 20 iulie 1968, p. 6 [Mărturii documentare].
198. Arghezi, Baruțu T., *Cîteva precizări.* În : L., 11, nr. 26, 29 iunie 1968, p. 6 [Lămuriri în legătură cu internarea lui T. Arghezi în lagărul de la Tg. Jiu în urma publicării pamfletului *Baroane*].
199. Arghezi, Baruțu T., *Despre limbă, despre scris, despre scriitori.* În : L., 11, nr. 27, 6 iulie 1968, p. 6 [Opinii ale lui T. Arghezi, publicate, cu comentarii, de B.T.A.].
200. Arghezi, Baruțu T., *Despre Luchian.* În : L., 11, nr. 33, 17 august 1968, p. 6 [Din *Cuvîntul...* la catalogul expoziției Luchian din 1966, scris de T. Arghezi].
201. Arghezi, Baruțu T., *Dezbateri academice.* În : L., 11, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 6 [Observații asupra limbii scrise, făcute de T. Arghezi în cadrul Academiei].
202. Arghezi, Baruțu T., *Mărțișorul, vatră veche, vatră nouă.* În : L., 11, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 6 [Transformarea locuinței lui Arghezi din str. Mărțișor în casă memorială].
203. Arghezi, Baruțu T., *Meșterul tipograf.* În : L., 11, nr. 31, 3 august 1968, p. 6 [Activitatea de tipograf a lui Tudor Arghezi].
204. Arghezi, Baruțu T., *Obștea Mărțișorului.* În : L., 11, nr. 32, 10 august 1968, p. 6 [Acțiunile lui T. Arghezi de ridicare gospodărească a cartierului unde locuia].
205. Arghezi, Baruțu T., *„Radio-Papagalul".* În : L., 11, nr. 36, 7 septembrie 1968, p. 6 [Activitatea lui T. Arghezi în cadrul radiodifuziunii].
206. Ciubotaru, Val., *Arghezi și etica istoriei.* În : At., 5, nr. 8, august 1968, p.4.
207. Gh. V. [Gherghinescu Vania], *Un document literar.* În : As., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 5 [Fragment de scrisoare trimisă de T. Arghezi lui Gherghinescu Vania. Lămuriri și comentarii de Gh. V.].
208. Ivașcu, George, *Arghezi.* În : C., nr. 29, 19 iulie 1968, p. 3.
209. Micu, Dumitru, *Tudor Arghezi în eternitate.* În : As., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 5.

210. Petrişor, Marcel, *Lumicitatea poeziei lui Arghezi.* În : A., 3, nr. 32, august 1968, p. 533.
211. Pienescu, G., *Corvoada gingaşă.* În : Arg., 2, nr. 8, august 1968, p. 6 [Tenacitatea muncii de poet a lui Tudor Arghezi].
212. *Poezii de Tudor Arghezi traduse în limba franceză de Eugen Ionescu şi Ilarie Voronca.* În : Arg., 2, nr. 8, august 1968, p. 8 [Grupaj de poezii în dublă versiune, publicate, cu ample lămuriri, de Ştefan Roll].
213. Postolache, Larian, *La Mărţişor, acum 27 de ani.* În : Arg., 2, nr. 8, iulie 1968, p. 7.
214. R., *Un scenariu arghezian de film.* În : Arg., 2, nr. 8, august 1968, p. 7 [Discuţii cu Paul Călinescu şi Mitzura Arghezi despre munca şi interesul lui T. Arghezi pentru scenariul de film. Scenariul în cauză purta titlul *Metehne ascunse*].
215. *Scrieri de Tudor Arghezi în 61 de volume.* În : Arg., 2, nr. 8, august 1968, p. 6 [Proiectul ediţiei *Scrieri* definitivat de T.A. la 1 iulie 1967].
216. V.R., *Amintirea lui Tudor Arghezi.* În : V.r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 84—87.
217. Berindei, Dan, **Nicolae Bălcescu** *la Londra.* În : Mag. ist., 2, nr. 7—8, iulie—august 1968, p. 69—71.
218. Cosma, Viorel, *Nicolae Bălcescu şi muzica românească.* În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 14.
219. Ivaşcu, George, *N. Bălcescu — ideolog al epocii 1848.* În : C., nr. 25, 21 iunie 1968, p. 9.
220. Caraion, Ion, **Cezar Baltag**. În : V.r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 121.
221. Maniu, Leonida, **Eugen Barbu** În : Iaş. lit., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 46—49.
222. Babeş, T. Const., *Demonia literară şi matematicile — Amintiri despre* **Ion Barbu**. În : Gaz. lit., 15, nr. 31, 1 august 1968, p. 7.
223. Ciopraga, Const., *Exegeză barbiană.* În : Cr., 3, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 8.
224. Dimov, Leonid, *Selim.* În : L., 11, nr. 30, 7 septembrie 1968, p. 6 [Pe marginea poeziei *Selim* de Ion Barbu].
225. Ghidirmic, Ov., *Repere la înţelegerea lui Ion Barbu.* În : R., 5, nr. 9, 15 sept. 1968, p. 8—9, 23.
226. Ghidirmic, Ovidiu, *„Domnişoara Hus" — „Flori de mucigai".* În : R., 5, nr. 7, 15 iulie 1968, p. 8—9 [Universul spiritual la Ion Barbu şi T. Arghezi].
227. Mincu, Marin, *Poezia lui Ion Barbu şi exegeza recentă.* În : Tom., 3, nr. 7, iulie 1968.
228. Papadima, Ovidiu, *Ion Barbu între folclor şi matematică.* În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p. 13.
229. Pavlovici, Constantin Florin, *Isarlîk — comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu.* În : V.r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 45—57.
230. Pillat, Dinu, *Evoluţia poeziei lui Ion Barbu.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 445—466.
231. Sorescu, Roxana, *Marea în poezia lui Ion Barbu.* În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 13.
232. Marica, George Em., **G. Bariţ** *şi revoluţia de la 1848.* În : Tr., 12, nr. 25, 20 iunie 1968, p.6.
233. Pervain, I., *Gheorghe Bariţ (1812—1893) Contribuţii bio-bibliografice.* În : St. Univ. Babeş-Bollyai, Philol., fasc. 2, 1968, p. 23—41.
234. Philippide, Alexandru, *Academicianul* **Mihai Beniuc** *a împlinit 60 de ani.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 481—485.
235. Bălu, Ion, *Contemporaneitate şi etern în poezia lui* **Lucian Blaga**. În : V.r., 21, nr. 8, august 1968, p. 58—63.
236. Bărăescu, Traian Liviu, *Specificul naţional în teatrul lui Blaga.* În : Tr., 12, nr. 36, 5 septembrie 1968, p. 7.
237. Caba, Olga, *Aspecte de cultură naţională la Blaga.* În : St., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 44—47.
238. Mincu, Marin, *O polemică de răsunet : Dan Botta—Lucian Blaga.* În : A., 3, nr. 32, august 1968, p. 530 [În jurul unor idei din *Spaţiul mioritic*].
239. Nicolescu, N., *Elemente folclorice în poezia lui Blaga.* În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p.12, 13.
240. Şora, Mariana, *Cunoaştere şi mit în teatrul lui Blaga.* În : Tr., 12, nr. 31, 1 august 1968, p. 1, 6.
241. **BODNĂRESCU, Samson**, *Scrieri.* Antologie, prefaţă, note, bibliografie de Aurel Petrescu. Text stabilit şi glosar de Paul Lăzărescu. Bucureşti, E.l., 1968, XXXV + 572 p. +11 f. pl., portret şi facs. (Scriitori români). Bibliografie p. 557—562.
242. Papu, Edgar, *Arta lui* **Geo Bogza**. În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 7.
243. Tita, Aurel, *De la „versetul" lui Whitman la „versetul" lui Geo Bogza.* În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 2.
244. Ivănceanu, Vintilă, *Bolintineanu.* În : L., 11, nr. 35, 31 august 1968, p. 6 [**Dimitrie Bolintineanu**].
245. **BOTEZ, Demostene**, *Am fost un om al realităţii.* În : V.r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 58—60 [Autodefinire].
246. Ciopraga, Const., *Demostene Botez.* În : Cr., 3, nr. 26, 29 iulie 1968, p. 8.
247. *Demostene Botez la 75 de ani.* În : C., nr. 26, 28 iunie 1968, p. 3.

248. PHILIPPIDE, Al., *La cei 75 de ani ai lui Demostene Botez.* În : Gaz. lit., 15, nr. 26, 27 iunie 1968, p. 3, 7.
249. ALEXANDRESCU, Sorin, *Dilemele prozei.* În : L., 11, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 2 [Se referă la proza lui **N. Breban**].
250. *„Istoria literaturii române" — compendiu — de* **G. Călinescu.** În : Gaz. lit., 15, nr. 33, 15 august 1968, p. 3 [Opinii despre lucrare şi în general despre G. Călinescu, semnate de Adrian Marino, Aurel Dragoş Munteanu şi Lucian Raicu].
251. GHIDIRMIE, Ovidiu, *G. Călinescu* : *„Istoria literaturii române" (compendiu).* În : R., 5, nr. 7, 15 august 1968, p. 5, 23 [Concepţia lui G. Călinescu despre fenomenul literar].
252. MANOLESCU, N., *Compendiul de istoria literaturii al lui Călinescu.* În : C., nr. 29, 19 iulie 1968, p. 3 [Consideraţii pe marginea lucrării şi în general despre G. Călinescu].
253. MARINO, Adrian, *Cînd Ulysse debarcă la Tomis...* în : C., nr. 26, 28 iunie 1968, p. 3 [Pe marginea culegerii *Ulysse* de G. Călinescu, discutată de Al. Protopopescu în revista „Tomis"].
254. MUNTEAN, George, *G. Călinescu şi artele.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 415—428.
255. **CALLIMACHI, Scarlat,** *Ritmuri de clopote.* Versuri cu o prefaţă de Eugen Jebeleanu [Bucureşti], E. l., 1968, 216 p.
256. **CĂLUGĂRU, Alice,** *Versuri.* Ediţie îngrijită de Ecaterina Săndulescu. Cu o introducere de Dumitru Micu [Bucureşti], E.l., 1968, 256 p. Bibliografie p. 241—247.
257. DIMA-DRĂGAN, Corneliu, şi BACÎRU, Livia, **Stolnicul Constantin Cantacuzino** *călător prin Europa veacului XVII.* În : At., 5, nr. 6, iunie 1968, p. 12.
258. *Argument.* În : L., 11, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 8 [Notă la un grupaj de poezii ale lui **Dimitrie Cantemir**].
259. CRISTOBALD, C., *Un text neştiut al lui Caragiale.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 7 [Despre textul complet al prefeţei lui **I. L. Caragiale** la cartea lui Mihai Dimitrescu *Amintiri militare*].
260. *O scrisoare necunoscută a lui I. L. Caragiale către C. Meissner.* În : Cr., 3, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 8 [Publicată de Petru Comarnescu].
261. ŞORA, Mariana, *„Cum se înţeleg ţăranii" de Caragiale.* În : V.r., 21, nr. 8, august 1968, p. 64—74.
262. ŢEPELEA, Gabriel, *O demonstraţie de stil a lui Caragiale.* În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 12 [Despre autoparodierea nuvelei *O făclie de Paşti* sub titlul *Noaptea Învierii*].
263. IVANOVICI, Victor, *„Craii de Curtea veche" şi principii alexandrini.* În : A., 3, nr. 32, august 1968, p. 532 [**Matei Caragiale**].
264. RUSU, M. N., **Ion Caraion,** În : Cr., 3, nr. 36, 7 septembrie 1968, p. 8.
265. CARAION, Ion, **Nina Cassian.** În : V.r., 21, nr. 8, august 1968, p. 131—132.
266. *Ioneştii de la Brad evocaţi de* **Otilia Cazimir.** În : Cr., 3, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 3 [O scrisoare inedită cuprinzînd şi unele date biografice asupra familiei scriitoarei Otilia Cazimir].
267. **CERNA, Panait,** *Floare şi genune.* Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Valeriu Rîpeanu. Ed. a 2-a. Bucureşti, E.l., 1968, XLI + 197 p. (Col. B.P.T.).
268. CARAION, Ion, **Miron Chiropol.** În : V.r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 124—125.
269. PĂTRAŞCU, Ion, *O poetă craioveană mai puţin cunoscută* : **Lucilla Chiţu.** În : R., 5, nr. 8, 15 august 1968, p. 10.
270. **COCEA, N. D.,** *Jurnal.* În : Mag. ist., 2, nr. 5, mai 1968, p. 77—83; nr. 6, iunie 1968, p. 58—61; nr. 7—8, iulie—august 1968, p. 44—47 [Publicat, cu note explicative, de Al. Gh. Savu].
271. CONSTANT, Eugen, **Savin Constant.** În : R., 5, nr. 9, 15 sept. 1968, p. 19.
272. CARAION, Ion, **Ilie Constantin.** În : V.r., 21, nr. 8, august 1968, p. 136—137.
273. BREZU, Constandina, *Marginalii coşbuciene la Haşdeu.* În : Tom., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 20 [Adnotări făcute de **G. Coşbuc** pe marginea lucrărilor lui B. P. Haşdeu *Etymologicum Magnum Romaniae* şi *Istoria critică a românilor*].
274. PÎRVULESCU, Titus, *Ecouri italiene despre Coşbuc.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 516—517.
275. SCURTU, Vasile, *Itinerar coşbucian prin Transilvania.* În : An. Şt. Univ. Al. I. Cuza, 14, sect. III, fasc. 1, 1968, p. 95—102.
276. CARAION, Ion, **Mihail Crama.** În : V.r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 125—127.
277. BÎRLEA, O., *Creangă şi povestea populară.* În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p. 12 [**Ion Creangă**].
278. **DAN, George.** *Din ochiul ciclonului* (Romanţe marinăreşti), Cu o postfaţă de Ion Vinea [Bucureşti], E.l., 1968, 156 p.
279. BUNEA, Aurelia, *Delavrancea şi lupta pentru Unire.* În : Tr., 12, nr. 35, 29 august 1968, p. 6 [Discursurile lui **B. Şt. Delavrancea**].
280. HUSAR, Al., *Stilul lui Delavrancea.* În : Iaş. lit., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 72—76.

281. Micu, Dumitru, *Delavrancea romanticul*. În : L., 11, nr. 34, 24 august 1968, p. 3.
282. Milicescu, Emilia St., *Delavrancea la Constanța, în 1886*. În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p.7.
283. Precup, I., *Prezența lui Delavrancea*. În : St., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 48—50.
284. **Demetrescu, Traian,** *Scrieri alese*. Ediție îngrijită și prefață de C. D. Papastate. București, E.l., 1968, 672 p. + 6 f. pl. Bibliografie p. 631—664.
285. Caraion, Ion, **Leonid Dimov**. În : V.r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 121—122.
286. **Dobrogeanu-Gherea, C.,** *Studii critice*. Studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. București, E. t., 1968, 351 p. (Lyceum 36) [Cuprins : *Asupra criticii* ; *Personalitatea și morala în artă* ; *Tendenționismul și tragismul în artă* ; *Eminescu* ; *Al. Vlahuță* ; *I. L. Caragiale* ; *Asupra esteticei metafizice și științifice* ; *Artiștii-cetățeni* ; *Arta pentru artă și arta cu tendință* ; *Poetul țărănimii* (fragmente) ; *Țăranul în literatură*].
287. Regman, Cornel, *Doinaș refuzat de critici*. În : Tom., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 5, 6 ; nr. 8, august 1968, p. 5, 22 [Atitudinea criticilor față de poezia lui **Ștefan Aug. Doinaș**].
288. Ivănceanu, Vintilă, **Mitropolitul Dosoftei**. În : L., 11, nr. 31, 3 august 1968, p. 6 (I) ; nr. 32, 10 august 1968, p. 6 (II).
289. Streinu, Vladimir, **Mihail Dragomirescu** și *„critica științifică"*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 399—409.
290. Rusu, M. N., **Geo Dumitrescu**. În : Cr., 3, nr. 29, 20 iulie 1968, p. 8.
291. **Eftimiu, Victor,** *Directoratele mele*. În : T., 13, nr. 8, august 1968, p. 49—57 [Contribuția sa la promovarea dramaturgiei românești].
292. Ardelean, P. M., *O mare prietenie* : **M. Eminescu** — *M. Pompiliu*. În : Fam., 4, nr. 6, iunie 1968, p. 10.
293. Baltag, Cezar, *„Puse-o floare-atunci în arcu-i"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 3 [Pe marginea poeziei *Kamadeva* de M. Eminescu].
294. *Alte mărturii inedite despre Eminescu*. În : Arg., 2, nr. 6, iunie 1968, p. 11 [Fragmente din manuscrisul cu amintiri despre Eminescu al lui C. Calmuschi. Fragmentele se referă la discursul ținut de acesta la moartea poetului. Publicate, cu lămuriri, de Vladimir Dogaru).
295. Cruceanu, Ion, *Pentru statuia lui Eminescu*. În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 19. [Despre apelul lansat în 1920 de către direcția liceului din Botoșani pentru strîngerea unui fond necesar restaurării casei din Ipotești și ridicării unei statui în Botoșani].
296. Dumitrașcu, Pompiliu, *Analiza stilistică a poeziei lui M. Eminescu „Și dacă..."*. În : St. Univ. Babeș-Bolyai, Philol., fasc. 1, 1968, p. 38—46.
297. Igirosianu, I., *Valéry Larbaud și „inexportabilul" Eminescu*. În : Fam., 4, nr. 6, iunie 1968, p. 15 [V. L. Consideră că Eminescu nu poate fi transpus exact în traducere].
298. Iliescu, Ion, *În legătură cu paternitatea unui studiu de Mihai Eminescu*. În : O., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 52—58 [Studiul manuscris *Cultură și știință*].
299. Ivănceanu, Vintilă, *Proza lui Mihai Eminescu*. *„Geniu pustiu"* (*I*) ; *„Sărmanul Dionis"* (*II*) ; *„Făt-Frumos din lacrimă"* (*III*) ; *„Cezara"* (IV). În : L., 11, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 6 (I) ; nr. 26, 29 iunie 1968, p. 6 (II) ; nr. 27, 6 iulie 1968, p. 6 (III) ; nr. 30, 27 iulie 1968, p. 6 (IV).
300. Lilin, Andrei A., *Proza literară a lui M. Eminescu. Noi perspective critice*. În : O., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 43—51 (I) ; nr. 7, iulie 1968, p. 21—27 (II).
301. Noica, Constantin, *Din nou pe marginea caietelor lui Eminescu*. În : Gaz. lit., 15, nr. 33, 15 august 1968, p. 7.
302. Popescu, Ion, *Eminescu — „Izvorul popular" al lui Făt-Frumos din lacrimă*. În : At., 5, nr. 7, iulie 1968, p. 12, 13.
303. Stan, Elena, *Eminescu și idealurile Unirii*. În : Tr., 12, nr. 34, 22 august 1968, p. 1, 3.
304. Voia, Vasile, *Eminescu și Byron. Un paralelism literar* (*I*). În : St. Univ. Babeș-Bolyai, Philol., fasc. 2, 1968, p. 65—72.
305. Jebeleanu, Eugen, *„De azi pe mîine"* [Pagini dintr-un „jurnal" cu același titlu semnat de **Gala Galaction**]. În C., nr. 31, 2 august 1968, p. 1.
306. Doinaș, Ștefan Aug., *Încredere în cuvinte*. În : Tom., 3, nr. 8, august 1968, p. 7 [Despre limbajul poetic cu referire la poezia lui **Ion Gheorghe**].
307. Madoșa, Ion, *Sensul „Scrisorilor esențiale"*. În : L., 11, nr. 34, 24 august 1968, p. 6 [Pe marginea volumelor de poezii ale lui Ion Gheorghe *Scrisori esențiale* și *Vine iarba*].
308. Gheorghiu, Constantin C., **Octavian Goga** *despre Aurel Vlaicu*. În : As., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 18.
309. Popa, Mircea, *Octavian Goga și societatea „Astra"*. În : Rev. ist. teorie lit., 17., nr. 3, 1968, p. 517—523.
310. **Hașdeu, B. P.,** *Pagini alese*. Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Mihai Drăgan. București, E. t., 1968, 375 p. (Lyceum 31).

311. Seche, Mircea, *Activitatea lexicografică a lui Bogdan Petriceicu Hașdeu.* În : S.C.L., 19, nr. 3, 1968, p. 317—332.
312. **C. Hogaș** *către C. Meissner.* În : Cr., 3, nr. 33, 17 august, 1968, p. 7 [Scrisoare publicată, cu lămuriri, de Petru Comarnescu].
313. Pandrea, Petre, **G. Ibrăileanu,** *„chestii" prealabile.* În : Fam., 4, nr. 7, iulie 1968, p. 11 (I) ; nr. 8, august 1968, p. 11 (II) [Fragmente inedite din manuscrisul *Amintiri despre G. Ibrăileanu,* publicate cu lămuriri și o scrisoare de M. N. Rusu].
314. **IORGA, Nicolae,** *Cugetări.* Ediție îngrijită și prefață de Barbu Theodorescu, [București], E.t., 1968, 304 p.
315. Ion, Angela, *Nicolae Iorga și literatura franceză.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 429—443.
316. Petrescu, Liviu, *Iorga.* În : Tr., 12, nr. 36, 5 septembrie 1968, p. 3 [Concepția lui N. Iorga despre istoria literară].
317. **IOSIF, Șt. O.,** *Versuri originale și tălmăciri.* Ediție îngrijită și prefață de Ion Roman. București, E. l., 1968, 372 p.
318. *Corespondență V. Goldiș* — **Emil Isac** (*Din trecutul presei românești din Transilvania* 1911—18). În St., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 55—60 [Cu ample lămuriri introductive de Dan Isac].
319. Caraion, Ion, **Gheorghe Istrate.** În : V.r., 21, nr. 8, august 1968, p. 133—134.
320. **IUGA,** Nora, *Vina nu e a mea* [Prefață de M. R. Paraschivescu]. București, E.l., 1968, 88 p.
321. Zamfirescu, Dan, **George Ivașcu** În : Cr., 3, nr. 36, 7 septembrie 1968, p. 6, 7.
322. Piru, Al. *Romanul monologic.* În : R., 5, nr. 2, 15 iulie 1968, p. 5—6 [Despre literatura lui **Al. Ivasiuc**].
323. Banuș, Maria, *Peripețiile etice ale unor eroi intelectuali.* În : Gaz. lit., 15, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 1, 2 [Pe marginea romanelor lui Al. Ivasiuc].
324. Vornicu, Mihai, *Actualitatea în romanul problemă.* În : L., 11, nr. 34, 24 august 1968, p. 6 [Despre romanele *Vestibul* și *Interval* de Al. Ivasiuc].
325. Popescu, Magdalena, *Martiriul memoriei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 32, 8 august 1968, p. 3, 7 [Despre poezia lui **Eug. Jebeleanu**].
326. Husar, Al., **Mihail Kogălniceanu.** În : R.r., 22, nr. 2, 1968, p. 111—113.
327. Lăudat, I. D., *M. Kogălniceanu, omul epocii sale.* În : An. Șt. Univ. Al. I. Cuza, 14, sect.III, fasc. 1, 1968, p. 73—80.
328. Macovei, Antoaneta, *Mihail Kogălniceanu-orator.* În : An. Șt. Univ. Al. I. Cuza, 14, sect. III, fasc. 1, 1968, p. 89—94.
329. Platon, M., *M. Kogălniceanu și problemele literaturii române.* În : An. Șt. Univ. Al. I. Cuza, 19, sect. III, fasc. 1, 1968, p. 81—88.
330. Zub, Al., *O schiță de moravuri a lui M. Kogălniceanu necunoscută* (*1860*). În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 511—515.
331. **LOVINESCU, Eugen.** *Texte critice.* Ediție îngrijită, studiu introductiv și tabel cronologic de I. Negoițescu. București, E. t., 1968, 383 p. (Col. Lyceum).
332 *Corespondență inedită.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 4 [Două scrisori ale lui. Eug. Lovinescu — către T. Maiorescu și O. Goga].
333. Cioculescu, Șerban, *25 de ani de la moartea lui E. Lovinescu.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 1, 7.
334. Cioculescu, Șerban, *E. Lovinescu.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 411—414.
335. Cioculescu, Șerban, *Lovinescu și simțul demnității.* În : Gaz. lit., 15, nr. 33, 15 august 1968, p. 7.
336. Ciopraga, Const., *Modernul E. Lovinescu.* În : Cr., 3, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 8.
337. Crohmălniceanu, Ov. S., *Memorialistica unui mare critic.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 5, 7.
338. Jebeleanu, Eugen, *E. Lovinescu în eternitate.* În : C., nr. 27, 5 iulie 1968, p. 1.
339. Jianu, Nicolae, *La Fălticeni.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 5 [Amintiri despre Eug. Lovinescu].
340. Mănucă, Dan, *Direcții ale esteticii și criticii lovinesciene pînă la 1916.* În : Iaș. lit., 19, nr.7, iulie 1968, p. 67—79.
341. Mihăilescu, Florin, *E. Lovinescu și impresionismul critic.* În : C., nr. 29, 19 iulie 1968, p. 9.
342. Papadima, Ovidiu, *Eugen Lovinescu.* În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 1, 7.
343. Simion, Eugen, *Critica, expresie muzicală a sufletului.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 4 [Despre Eug. Lovinescu].
344. Simion, Eugen, *E. Lovinescu, istoricul.* În : L., 11, nr. 28, 13 iulie, 1968, p. 8.
345. Stahl, Henriette Ivonne, *În memoriam.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 5 [Eug. Lovinescu].

346. *Torsul stelelor.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 4—5 [O scrisoare a lui T. Arghezi către Eug. Lovinescu şi răspunsul lui Eug. Lovinescu, reproduse după „Informaţia zilei" din 29 şi 30 mai 1943].
347. CARAION, Ion, **Alexandru Lungu.** În : V.r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 130—131.
348. RUSU, M. N., *Al. Lungu.* În : Cr., 3, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 8.
349. MACEDONSKI, Al., *Excelsior.* Poezii. Prefaţă de Marin Mincu. Bucureşti, E.l., 1968, 397 p.
350. RADU, A., *Cu privire la izvoarele predicilor lui* **Petru Maior.** În : St., 19, nr. 8, august 1968, p. 98—101.
351. DIACONESCU, Mihail, **Titu Maiorescu** *şi specificul naţional al culturii.* În : Arg., 2, nr. 6, iunie 1968, p. 1.
352. MANOLESCU, Nicolae, *Titu Maiorescu : portretul oratorului.* În : L., 11, nr. 26, 29 iunie 1968, p. 8.
353. PĂTRAŞCU, Ion, *Două scrisori inedite ale lui Titu Maiorescu şi Cezar Bolliac către prietenul lor Petre Cîncea.* În : R., 5, nr. 8, august 1968, p. 10.
354. SIMION, Eugen, *Maiorescu în viziunea lovinesciană.* În : As., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 7 (I); nr. 7, iulie 1968, p. 12 (II).
355. ZUGUN, P., *Din istoria ortografiei româneşti. O sută de ani de la apariţia lucrării „Despre scrierea limbei române" de Titu Maiorescu.* În : An. Şt. Univ. Al. I. Cuza., 14, sect. III, fasc. 1, 1968, p. 43—60.
356. **MANIU, Adrian,** *Versuri* [Cu un studiu introductiv, *Permanenţa poeziei,* de Mircea Tomuş]. Bucureşti, E. t., 1968, 199 p. (Col. Cele mai frumoase poezii).
357. CARAION, Ion, **Ion Sofia Manolescu.** În : V. r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 122—123.
358. CARAION, Ion, **Virgil Mazilescu.** În : V.r., 21, nr. 8, august 1968, p. 137—138.
359. CARAION, Ion, **Gabriela Melinescu.** În : V.r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 124.
360. CARIANOPOL, Virgil, **Ion Minulescu.** În : Tom., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 20 [Amintiri].
361. CRISTOBALD, C., *Ion Minulescu şi Al. Cazaban în turneu de şezători.* În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 11 [Amintiri].
362. E. L., *Un poet uitat :* **Dorin Moisescu-Villea.** În : Tom., 3, nr. 8, august 1968, p. 20 [Notă bio-bibliografică la un grupaj de poezii inedite].
363. SBÂRCEA, George, *Un poet uitat* —**Ion Moldoveanu.** În : St., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 122—124.
364. CLOSE, Elizabeth, *Neologisme în opera lui* **B. P. Mumuleanu.** În : L. r., 17, nr. 3, 1968, p. 241—249.
365. PERVAIN, I., *Plecarea lui* **Andrei Mureşeanu** *din Blaj la Braşov (1838).* În : St., 19, nr. 8, august 1968, p. 101 [Anexe privind evenimentul, două scrisori a lui Tim. Cipariu către G. Bariţ şi a lui G. Bariţ către Andrei Mureşeanu].
366. **NĂDEJDE, Sofia,** *Din chinurile vieţii.* [Antologie]. Text ales şi stabilit, studiu introductiv şi bibliografie de Victor Vişinescu [Bucureşti], E. l., 1968, XL + 288 p.
367. BOGDAN, DAMIAN P., *13 file inedite din cel de-al doilea arhetip al învăţăturilor lui* **Neagoe Basarab.** În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 487—497.
368. CURTICĂPEANU, Doina, *Arta portretului la Neculce.* În : St. Univ. Babeş-Bolyai, Philol., fasc. 1, 1968, p. 115—122. [**Ion Neculce**].
369. LĂUDAT, I. D., *Note.* În : Cr., 3, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 10 [Date asupra mormîntului lui Ion Neculce şi a unui inel găsit aici].
370. PALTINEA, Paul, *Documente inedite privind Mînjina.* În : Cr., 3, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 10 [Lămuriri asupra unor aspecte din viaţa lui **Costache Negri**].
371. *Trei documente inedite.* În : Tom., 3, nr. 8, august 1968, p. 20 [Documente privitoare la viaţa lui **Costache Negruzzi,** publicate de Petre Costinescu cu lămuriri].
372. LEON, Aurel, *Costache Negruzzi.* În : Cr., 3, nr. 33, 17 august 1968, p. 3.
373. LEON, Aurel, *La Hermeziu, pe malul Prutului.* În : Tr., 12, nr. 35, 29 august 1968, p. 3 [Referiri la Costache Negruzzi].
374. POPESCU, Petru, *Lăpuşneanul.* În : Gaz. lit., nr. 34, 22 august 1968, p. 7 [Despre opera lui Costache Negruzzi].
375. PĂCURARIU, D., *Corespondenţă inedită :* **Al. Odobescu** ; *B. P. Haşdeu.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 499—505 [5 scrisori Odobescu şi 5 scrisori Haşdeu către profesorul Miklosich].
376. BOGZA, Geo, *Pandrea.* În : C., nr. 28, 12 iulie 1968, p. 1 [**Petre Pandrea**].
377. POPESCU, Radu, *Petre Pandrea.* În : Gaz. lit., 15, nr. 29, 18 iulie 1968, p. 3, 7.
378. *Petre Pandrea.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 2 [Necrolog semnat de Uniunea scriitorilor din Republica Socialistă România].
379. *Petre Pandrea.* În : V.r, 21, nr. 8, august 1968, p. 139—140.
380. SBÂRCEA, George, **Victor Papilian,** *un talent inepuizabil.* În: St., 19, nr. 7, iulie 1968, p.57—60.
381. CARAION, Ion, **Miron Radu Paraschivescu.** În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 127—129.
382. EFTIMIU, Victor, *Cărţile lui* **Ion Pas.** În : C., nr. 27, 5 iulie 1968, p. 3.

383. LEON, Aurel, **D. D. Pătrăşcanu.** În : Cr., 3, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 7 [Fişe de istoriografie literară].
384. I. D. V., *Centenar* **Ion Păun-Pincio.** În : C., nr. 33, 16 august 1968, p. 3.
385. **Pavelescu, Cincinat,** *Amintiri literare* (fragment) ; *Epigrame.* În : As., 3, nr. 8, august 1968, p. 7 [Inedite publicate de Victor Crăciun şi Gheorghe Zarafu).
386. CRACIUN, Victor, *Poetul la Braşov.* În : As., 3, nr. 8, august 1968, p. 7 [Cincinat Pavelescu].
387. BOJIN, Al., *Cercetînd arhiva lui* **Camil Petrescu.** De la *documentare la marile creaţii.* În : C., nr. 30, 26 iulie 1968, p. 3.
388. GEORGESCU, Paul, *Camil Petrescu.* În : Gaz. lit., 15, nr. 27, 4 iulie 1968, p. 7.
389. ILOVICI, Mihail, *Camil Petrescu şi conştiinţa naţională în războiul pentru întregirea neamului.* În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 5 [În cadrul articolului sînt reproduse şi fragmente din evocările lui C. P. privind luptele de la cota Ungureanu — 789].
390. PALEOLOGU, Al., *Dilema lui Gelu Ruscanu.* În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 52—56 [Despre creaţia lui Camil Petrescu].
391. **PETRESCU, Cezar,** *Romanul lui Eminescu,* [Vol] 1—3. Ediţie îngrijită şi postfaţă de Mihai Gafiţa), [Bucureşti] E. l., 1968. [Vol.] l *Luceafărul,* 376 p. ; [Vol] 2 Nirvana, 264 p. ; [Vol] 3 *Carmen saeculare,* 352 p.
392. CRISTEA, Dan, *Monologul poetului.* În : Gaz. lit., 15, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 7 [Despre poezia lui **Al. Philippide**].
393. *„Cine nu e legat de pămîntul patriei nu poate intra în arta adevărată. „Din mărturiile inedite ale poetului* **Ion Pillat** În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 11 [Mărturii în cadrul unui interviu realizat de Dan Smîntânescu în 1943].
394. CARAION, Ion, **Gheorghe Pituţ.** În : V. r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 123—124.
395. CONSTANTIN, Ilie, *„Atelierul lui Hefaistos". Conştiinţa sublimei damnări.* În : R., 5, nr. 9, 15 sept., 1968, p. 10, 23 [Despre poezia lui Gh. Pituţ].
396. CARION, Ion, **Veronica Porumbacu.** În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 130.
397. *„Intrusul" de* **Marin Preda.** În : L., 11, nr. 31, 3, august 1968, p. 1, 3 [Eugen Simion şi Nicolae Manolescu despre literatura lui Marin Preda şi în special despre romanul *Intrusul*].
398. MUNTEANU, Aurel Dragoş, *Intrusul.* În : Fam., 4, nr. 8, august 1968, p. 4 [Pe marginea romanului lui Marin Preda].
399. POPESCU, Magdalena, *Tristeţea maturizării.* În : L., 11, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 2 [Se referă la scrierile lui Marin Preda].
400. STĂNESCU, C., *Din nou „Intrusul".* În : L., 11, nr. 32, 10 august 1968, p. 1, 7 [Pe marginea scrierii lui Marin Preda].
401. UNGHEANU, Mihai, *Leit-motivul îndrăznelii.* În : R., 5, nr. 9, 15 sept., 1968, p. 8, 14 [Despre literatura lui M. Preda. Fragment din eseul *Negarea candorii*].
402. PETRESCU, I., *Un discipol paşoptist al lui W. T. Krug* : **Aron Pumnul.** În : St. Univ. Babeş-Bolyai, Philol., fasc. 1, 1968, p. 89—97.
403. **RĂDULESCU, Ion Heliade,** *Scrisori inedite.* În : Mag. ist., 2, nr. 7—8, iulie-augi st 1968, p. 114—116 [Scrisori către soţie trimise în 1848, publicate, cu lămuriri, de George Potra].
404. CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Ralea — memorialistul.* În : C., nr. 31, 2 august 1968, p. 3 [**Mihai Ralea**].
405. POPESCU, Radu, *Locul lui Mihai Ralea.* În : Gaz. lit., 15, nr. 33, 15 august 1968, p. 1, 7.
406. VOICULESCU, Elena, *Problematica omului în concepţia lui Mihai Ralea.* În : Arg. 2, nr. 7, iulie 1968, p. 14.
407. **REBREANU, Liviu,** *Ion.* Vol. I — II. Prefaţă şi note de Marin Bucur. [Bucureşti], E. t., 1968. Vol. I, *Glasul pămîntului,* 255 p. ; vol. II, *Glasul iubirii,* 224 p. Bibliogr. p. 220—222 (Col. Lyceum).
408. DRAGOŞ, Elena, *Noi date privitoare la nuvelistica lui Liviu Rebranu.* În : St. Univ. Babeş Bolyai, Philol. fasc. 2, 1968, p. 121—123.
409. MANOLESCU, Florin, *Despre „Ion"* [de] *Liviu Rebreanu.* În : A., 3, nr. 32, august 1968, p. 533.
410. REBREANU, Tiberiu, *Nuvelistica inedită a lui Liviu Rebreanu.* În : Arg. ,3, nr. 6, iunie 1968, p. 8.
411. NEMOIANU, Virgil, *Critica lui* **Cornel Regman.** În : Fam., 4, nr. 6, iunie 1968, p. 2.
412. MUNTEAN, G., **Ştefan Roll.** În : R. r., 22, nr. 2, 1968, p. 5—6 .
413. PUIU, E., **Ion Marin Sadoveanu.** În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 8 [Moment biografic].
414. MANOLESCU, Nicolae, *Sadoveanu—mereu contemporan.* În : L., 11, nr. 29, 20 iulie 1968, p. 2 [**Mihail Sadoveanu**].
415. MĂNUCĂ, Dan, *Sadoveanu la Iaşi — Fragmente documentare.* În : Rev. ist., teorie lit., 17, nr. 3, 1968, p. 525—529.

416. Oprişan, I., *M. Sadoveanu şi specificul naţional (Date inedite)*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, ; nr. 3, 1968, p. 523—525.
417. Pînzaru, Ioan, *Romanul istoric sadovenian*. În : Gaz. lit., 15, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 7.
418. Pop-Lelescu, St., *Terminologia diverselor ocupaţii în opera lui Mihail Sadoveanu*. În : St. Univ. Babeş-Bolyai, Philol., fasc. 2, 1968, p. 81—99.
419. *Cu poetul* **Grigore Sălceanu**. În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 12, 20 [Despre creaţia proprie. Interviu].
420. **Salcia, Constantin,** *Liniştea furtunii* [Versuri]. Cuvînt înainte de Dragoş Vrînceanu. Bucureşti, E.l., 1968, 112.
421. Porumbacu, Veronica, *Un poet:* **Dieter Schlesak**. În: Gaz. lit., nr. 34, 22 august 1968, p. 6.
422. Vatamaniuc, D., **Ioan Slavici** *şi lumea prin care a trecut*. [Bucureşti], Edit. Acad., 1968, 619.p. Bibliografie p. 515—595.
243. Apetroaie, Ion, **Zaharia Stancu**. În: Cr., 3, nr. 32, 10 augnst 1968, p.8.
424. Caraion, Ion, **Petre Stoica**. În: V.r., 21,nr.7, iulie 1968, p. 131—132.
425. Fânaru, Dumitru, *Scriitorul* **I. I. Stoican**. În: At., 5, nr.6, iunie 1968, p. 15.
426. Bărbulescu, S., **Simion Stolnicu**. În : As., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 7 [Notă critică. Sînt reproduse şi două poezii inedite].
427. Poenaru, Emil, *Şincai şi Hronica românilor*. În : Fam., 4, nr. 7, iulie 1968, p. 7. [**Gh. Şincai**].
428. Caraion, Ion, **Marin Tarangul** În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 129—130.
429. Batali, Aurelia, *O voce singură*. În : Gaz. lit., 15, nr. 35, 29 august 1968, p. 4 [**Corneliu Temensky**].
430. Botta, Emil, *Corneliu Temenski*. În: Gaz. lit., 15, nr. 35, 29 august 1968, p. 4.
431. **TEODOREANU Ionel**, *În casa bunicilor*. Antologie şi prefaţă de Eugenia Tudor. Bucureşti, E. t., 1968, 368 p. (Col. Biblioteca şcolarului).
432. **T. Teodoreseu Braniştе**. În : Arg., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 10 [Amintiri literare. Interviu realizat de Ion Cruceană].
433. Madoşa, Ion, *Poezie şi limbaj*. În : L., 11, nr. 33, 17 august 1968, p. 6 [Despre poezia lui **Gh. Tomozei**].
434. **Constant Tonegaru**. *Inedite*. În : L., 11, nr. 30, 27 iulie 1968, p. 6 [Patru poezii publicate, cu notă lămuritoare, de Barbu Cioculescu].
435. Rusu, M. N., *Constant Tonegaru*. În : Cr., 3, nr. 27, 6 iulie 1968, p. 8 (I); nr. 28, 13 iulie 1968, p. 6. (II).
436. **TUDORAN, Radu**, *Prelămurire : despre romanul involuat şi despre suprafiţiune—opusă nonficţiunii*. În : R., 5, nr. 9, 15 sept. 1968, p. 12 [Pe marginea unui viitor roman al său].
437. Cristea, Valeriu, **Urmuz**. În : L., 11, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 6.
438. Pană, Saşa, *Urmuz şi numele proprii*. În : Gaz. lit., 15, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 7.
439. Sorescu, Marin, *Patimile după Urmuz. Stamate şi bazele teoretice*. În : L., 11, nr. 36, 7 sept. 1968, p. 4.
440. Tudoran, Dorin, *Urmuz, precursor al suprarealismului*. În : A., 3, nr. 32, august 1968, p. 532.
441. Caraion, Ion, **Tiberiu Utan**. În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 134—135.
442. Gheorghe, Alexandru, **Tudor Vianu**. În : R., 5, nr. 8, 15 august 1968, p. 16—17 [Ca filozof].
443. **Ion Vinea**, *Retrospectivă*. În : C., nr. 27, 5 iulie 1968, p. 9 [Grupaj documentar realizat de Antoaneta Tănăsescu].
444. Roll, Ştefan, *Bebe*. În : C., nr. 27, 5 iulie, 1988, p.9 Amintiri despre Ion Vinea].
445. Sălăgeanu, Sergiu, *Ion Vinea: „Paradisul suspinelor"*. În : V. r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 65—70.
446. Crăciun, Victor, **I. C. Vissarion** *inedit*. În : Arg., 2, nr. 6, iunie 1968, p. 10 [Comentarii, nu texte].
447. Cruceană, Ion, *Colaborator la „Gazeta ţăranilor"*. În : Arg., 2, nr. 6, iunie 1968, p. 10 [Despre I. C. Vissarion].
448. Caraion, Ion, **V. Voiculescu**. În : V. r., 21, nr. 8, august 1968, p. 135—136.
449. **VORONCA, Ilarie**, *Mic manual de fericire perfectă* [Prezentare şi traducere de Saşa Pană]. În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 3—8.
450. Paraschivescu, Miron Radu, *Proza etică şi cinetică a lui* **Eugen Zehan**. În : L., 11, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 3 [Notă critică, lămuritoare, la două schiţe publicate .

IV. SCRIITORI STRĂINI

451. **AESCHYLUS, SOPHOCLES** şi **EURIPIDES,** *Teatru* (*Perşii, Antigona Troienele*). În româneşte de Eusebiu Camilar, George Fotino şi Dan Botta. Studiu introductiv, note finale şi bibliografie de Ovidiu Drimba. Bucureşti, E. t., 1968, 248 p. (Col Lyceum).
452. **BALZAC, Honoré de,** *Eugénie Grandet — Moş Goriot.* Studiu introductiv şi note finale de Michaela Slăvescu, Bucureşti, E. t., 1968, 512 p. (Col. Lyceum). Aprecieri critice şi Tabel cronologic p. 498—510.
453. CARPOV, Maria, *Limbajul arhaic în „Les contes drolatiques" de Honoré de Balzac.* În : An. Şt. Univ. Al. I. Cuza 14, sect. III, fasc. 1, 1968, p. 35—42.
454.. HUSAR, Al., *Baudelaire, critic de artă.* În : An. Şt. Univ. Al. I. Cuza, 14, sect. III, fasc. 1, 1968, p. 111—118 [**Gh. Baudelaire**].
455. JOJA, Athanase, *Poezia şi metafizica lui Baudelaire.* În : Tr., 12, nr. 26, 27 iunie 1968, p. 1, 8,
456. SBÂRCEA, George, *Charles Baudelaire.* În : Arg., 2, nr. 7, iulie 1968, p. 13.
457. *Căsnicia. Un interviu cu* **Hervé Bazin.** În : C., nr. 29, 19 iulie 1968, p. 10 [Despre problemele unora din romanele sale. Interviu realizat de Cella Minart şi Liana Anghel].
458. **BONTEMPELLI, Massimo,** *Oameni în timp.* Cuvînt înainte de Şerban Stati. Bucureşti, E. l., 1968, 239 p. (Col Meridiane).
459. *Cu* **Alain Bosquet** *despre universalitatea limbajului poetic.* În : Tom., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 24 [Interviu realizat de Serge Brindeau].
460. BERND, Kolf, **Herman Broch,** *avagy a humanitás egy kisérlete* [Hermann Broch sau o experienţă a umanităţii]. În : K., 27, nr. 6, iunie 1968, p. 839—845.
461. BIRĂESCU, Traian Liviu, *Herman Broch şi problematica axiologică a romanului.* În : St., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 109—117.
462. DRĂGHICI, Simona, **Emily Brönte**—poeta. În : C., nr. 32, 9 august 1968, p. 2.
463. ROBLÈS, E., *Interviu cu — despre Camus, Bunuel şi Saint — Exupéry.* În : Fam., 4, nr. 7, iulie 1968, p. 12 [Interviu realizat de Paul B. Marian. **Albert Camus**].
464. VITNER, Ion, *Albert Camus sau tragicul exilului,* Bucureşti, E. l.u., 1968, 476 p. Bibliografie p. 445—465.
465. **ČAPEK, Karel,** *Teatru* [Cuvînt înainte de Corneliu Barborică]. Bucureşti, E.l.u., 1968, 504 p.
466. CAPOTE, Truman, *Cu sînge rece.* Prezentare şi traducere de Const. Popescu [Bucureşti], E. l., 1968, XLVIII + 448 p. (col. B.P.T.).
467. PILLAT, Monica, *Ipoteze asupra semnificaţiilor operei lui* **Lewis Carroll.** În : V. r., 21, nr.6, iunie 1968, p. 93—100.
468. ŢEPENEAG, D., **Julio Cortazar.** *Trădare sau evoluţie?* În : Gaz. lit., 15, nr. 29, 18 iulie 1968, p. 8.
469. IGIROŞIANU, I., *Claudel.* În : Gaz. lit., 15, nr. 31, 1 august 1968, p. 8 [**Paul Claudel**].
470. DIMOV, Leonid, *Dostoievski în 3 personaje.* În : L., 11, nr. 33, 17 august 1968, p. 3, 6 [**F. M. Dostoievski**].
471. **DUHAMEL, Georges,** *Cronica familiei Pasquier.* Trad. Iulia Soare, pref. Ovid. S. Crohmălniceanu, [Vol] I—III, Bucureşti, E. l. u., 1968. Vol. I : 647 p. ; Vol. II : 543 p. ; Vol. III : 567 p.
472. STOFFEL, Emmerich, **Schuster Dutz** — *zum Gedenken* [În amintirea lui Schuster Dutz). În : N. lit., 19, nr. 3—4, martie—aprilie 1968, p. 3—4.
473. SZILÁGYI, Domokos, *Séta Mr. Eliot Körül* [O plimbare în jurul lui Mr. Eliot]. În : K., 17, nr. 3, martie 1968, p. 345—348 [**T. S. Eliot**].
474. PELIN, Mihai, *Faulkner.* În : R., 5, nr. 8, 15 august 1968, p. 8. [**W. Faulkner**].
475. ZALIS, Henri, *La fortune de Flaubert en Roumanie* [Flaubert în România]. În : R. r., 22, nr. 2, 1968, p. 106—110. [G. Flaubert].
476. TÓTH István, **Jean Follain** *tárgyiassága* [Obiectivarea lui Jean Follain]. În : K., 17, nr. 3, martie, 1968, p. 357—358.
477. **FROMENTIN, Eugène,** *Dominique.* Trad. şi prefaţă de Toma Vlădescu. Bucureşti, E. l., 1968, LVI + 248 p. (Col. B. P. T.).
478. *De vorbă cu* **Yves Gandon.** În : Gaz. lit., 15, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 8 [Interviu de Marcel Mihalaş].
479. **GARY, Romain,** *Prima dragoste, ultima dragoste.* [Prefaţă de Romul Munteanu]. Bucureşti, E. l. u., 1968, 423 p. (Col. Meridiane).
480. **GIDE, André,** *Şcoala femeilor — Robert.* Traduece şi postfaţă de Irina Eliade. Bucureşti, E. l. u., 1968, 191 p.
481. ROSETTI, Al., *André Gide.* În : Gaz. lit., 15, nr. 32, 8 august, 1968, p. 1.

482. **GOETHE, Johann Wolfgang,** *Faust.* Prefață de Tudor Vianu. Vol. I — II. București, E. l., 1968, vol. I : LV + 248 p.; Vol. II : 383, p. (Col. B.P.T.).
483. **GOGOL, Nikolai Vasilievici,** *Taras Bulba* (*Mirgorod*). Prefață de Dumitru Solomon. [București], E. l., 1968, 321 p. (Col. B. P. T.).
484. CSEHI, Gyula, *A harmadik orosz óriás* [Al treilea titan rus]. În : K., 17, nr. 3, martie 1968, p. 334—436 [**Maxim Gorki**].
485. LIGOT, Marie-Thérèse, **Julien Graeq** : *„Lettrimes" sau imaginația izvor de viață.* În : C., nr. 29, 19 iulie 1968, p. 2.
486. **GREEN, Julien,** *Leviathan.* Traducere și prefață de Modest Morariu. București, E. l., 1968, XXIX + 306 p. (Col. B.P.T.).
487. JEBELEANU, Eugen, **Nicolás Guillén** *la București.* În : C., nr. 28, 12 iulie 1968, p. 1.
488. BRANTSCH, Ingmar, *Hölderlin și esența armoniei.* În : As., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 20 [**J. C.F. Hölderlin**].
489. HEIDEGGER, Martin, *Clarificări asupra poeziei lui Hölderlin. Aducere aminte.* În : L., 11, nr. 29, 20 iulie 1968, p. 8 [Este analizată poezia *Aducere aminte* (Andenken)].
490. VERESS, Zoltán, *Hortius és az atomkor* [**Horațiu** și epoca atomică]. În : K., 17, nr. 3, martie 1968, p. 337—339 [Horațiu impresionează și azi, în epoca atomică].
491. BANUȘ, Maria, *Ce fel de filiație?* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 1 [Despre creația lui **Eug. Ionescu**].
492. CIOCULESCU, Șerban, *Din stirpea lui Montaigne?* În : Gaz. lit., 15, nr. 26, 27 iunie 1968, p. 1, 7 [Despre Eugen Ionescu].
493. MANU Emil, *Eugen Ionescu—cronicar plastic.* În : Tr., 12, nr. 29, 18 iulie 1968, p. 7.
494. ȘORA, Mariana, *O aventură a cunoașterii.* În : V. r., 21, nr. 6, iunie 1968, p. 100—110 [Opera lui **Franz Kafka**].
495. **KAZANTZAKIS, Nikos,** *Hristos răstignit a doua oară* [Vol.] 1—2. Prefață de Romul Munteanu. [București], E. l., 1968, [Vol.] I : XXV + 301 p.; [Vol.] II : 303 p.
496. MAILAT Aurel, **Ivan Krasko** *elev la Brașov.* În : As., 3, nr. 7, iulie 1968, p. 12.
497. VIDRIGHIN, Sanda, *Întîlnire cu romanciera cehoslovacă* **Jarmila Laukotkova.** În : C., nr. 35, 30 august 1968, p. 2.
498. **LEOPARDI, Giacomo,** *Mici opere morale.* Prefață de Edgar Papu. București, E. l. u., 1968, 223 p. (Clasicii literaturii universale).
499. SAMOILĂ, Claudia, *Lorca și ritualul vieții.* În : C., nr. 28, 12 iulie 1968, p. 2 [**F. G. Lorca**].
500. HELLER, Agnès, *Despre estetica lui* **G. Lukács.** În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 100—102 [Traducere fragmentară a intervenției sale la „Al treilea colocviu internațional de sociologia literaturii"].
501. PAPU, Edgar, *Arta lui Maiakovski.* În : Gaz. lit., 15, nr. 29, 18 iulie 1968, p. 8 [**Vl. Maiakovski**].
502. GRIGORIU, Ioan, **Bernard Malamud.** În : At., 5, nr., 6, iunie 1968, p. 19.
503. JOJA, Athanase, *Mallarmé — poet al esențelor.* În : Tr., 12, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 1, 6 [**Stephane Mallarmé**].
504. SZILÁGY, Júlia, *Malraux nem emlékeztet Malraux-ra* [Un Malraux care nu seamănă cu Malraux]. În : K., 17, nr. 4, aprilie 1968, p. 511—514 [**A. Malraux**].
505. **MANN, Henrich,** *Tinerețea, împlinirea și sfîrșitul lui Henri IV.* Studiu introductiv de Ion Ianoși [Vol. 1—2. Ediția a 2-a]. București, E. l. u., 1968, [Vol. 1] *Tinerețea lui Henri IV,* 504 p.; [Vol. 2] *Împlinirea și sfîrșitul lui Henri IV,* 655 p.
506. **MONTALE, Eugenio,** *Poezii.* Trad. și prefață de Dragoș Vrînceanu. Ediție bilingvă. București, E. l.u., 1968, 216 p. (Col. Poesis).
507. GRIGURCU, Gheorghe, *Paradoxurile poeziei lui Montale.* În : Fam., 4, nr. 8, august 1968 p. 16.
508. VELEA, STAN, *Teatrul lui Mrozek.* În : Gaz. lit., 15, nr. 27, 4 iulie 1968, p. 8 [**Slawomir Mrozek**].
509. IVĂNESCU, Mircea, **Iris Murdoch** *și goticul modern.* În : Gaz. lit., 15, nr. 33, 15 august 1968, p. 8.
510. **NAGY, Lajos,** *Accident de circulație* [Povestiri. Cuvînt înainte de Beke György]. București, E.l. u., 1968, 264 p.
511. **O'NEILL, Eugene,** *Teatru* [Prefață *„Coordonatele creației lui Eugene O, Neill"*, și *Tabel cronologic* de Petru Comarnescu Vol. I — III, București, E. l.u., 1968, Vol. I : 520 p.; vol. II : 367 p.; vol. III : 455 p. (Col. Teatru).
512. PAPU, Edgar, *Sugestii la O'Neill.* În : Gaz. lit., 15, nr. 32, 8 august 1968, p. 8.
513. SANGUINETI, Edoardo, *Despre poemetele lui Pascoli.* În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 106—109 [Traducere fragmentară a intervenției sale la „Al treilea colocviu internațional de sociologia literaturii". **G. Pascoli**].

514. Ulici, Laurenţiu, *De două ori, masca.* În : Gaz. lit., 15, nr. 27, 4 iulie 1968, p. 8 [Despre teatrul lui **Luigi Pirandello**].
515. Munteanu, Aurel Dragoş, **Marcelin Pleynet** *şi poezia nouă.* În : C., nr. 31, 2 august 1968, p. 2.
516. Ţvetaeva, Marina, *Natalia Goncearova* (fragmente). În : Iaş. lit., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 54—56 [Lămureşte unele aspecte din viaţa lui **Al. Puşkin**].
517. Albu, Florenţa, **Salvatore Quasimodo.** În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 142.
518. Balaci, Alexandru, *Quasimodo.* În : C., nr. 25, 21 iunie 1968, p. 1, 2,
519. Papu, Edgar, *Salvatore Quasimodo.* În : Gaz. lit., 15, nr. 25, 20 iunie 1968, p. 8.
520. Vrînceanu, Dragoş, *Salvatore Quasimodo.* În : L., 11, nr. 25, 22 iunie 1968, p. 8 [Necrolog].
521. Filippovskaia A., *Limba franceză populară în Proza lui* **Raymond Queneau.** În : An. Şt. Univ. Al. I. Cuza, 14, sect. III., fasc. 1, 1968, p. 61—72.
522. Papu, Edgar, *„Gargantua şi Pantagruel" în româneşte.* În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 122—126. [Despre arta lui **F. Rebelais**].
523. Liman, Horia, **Erich Maria Remarque** *la 70 de ani.* În : Gaz. lit., 15, nr. 26, 27 iunie 1968, p. 8.
524. *Cu şi despre* **Emmanuel Roblès.** În : At., 5, nr. 6, iunie 1968, p. 19 [Interviu realizat de Paul B. Marian].
525. Philippide Al., *Însemnări despre Ronsard cu prilejul unei traduceri româneşti.* În : V. r., 21, nr. 7, iulie 1968, p. 114—121 [Cu prilejul apariţiei *Antologiei lirice.* **Pierre Ronsard**].
526. *De vorbă cu* **Andrè Roussin.** În : Cr., 3, nr. 27, 6 iulie 1968, p. 12 [Interviu de Paul B. Marian].
527. Saba, Linuccia, *Despre tatăl meu,* **Umbrelo Saba.** În : Tr., 12, nr. 34, 29 august 1968, p. 8.
528. Măgureanu, Anca, *Saint-Beuve şi portretul literar.* În : Iaş. lit., 19, nr. 7, iulie, 1968, p. 85—89 [Comentarii asupra antologiei din scrierile lui **Ch. A. Saint Beuve** apărută în româneşte].
529. Rău, Aurel, **Saint-John Perse** *sau elogiul şi lucrările.* În : St., 19, nr. 8, august 1968, p. 111—122.
530. Jebeleanu, Eugen, **Miquel de Salabert.** În : C., nr. 32, 9 august 1968, p. 1.
531. Balotă, N., *Intuiţiile estetice ale lui* **Pius Servien.** În : St., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 81—89.
532. Sbârcea, George, **Georges Simenon** *şi realismul contemporan.* În : Arg., 2, nr. 6, iunie 1968, p. 12.
533. **STRINDBERG, August,** *Întîmplări din arhipelag.* Trad. şi prefaţă de Florin Murgescu, Bucureşti, E. l., 1968, XXXVII + 202 p. (Col. B.P.T.).
534. Ivănescu, Mircea, **Per Olof Sundman** *sau emoţie intelectualizată.* În : Gaz. lit., 15, nr. 28, 11 iulie 1968, p. 8.
535. Perez, Hertha, **Jonathan Swift** : *Viziune şi stil.* În : An. Şt. Univ. Al. I. Cuza, 14, sect. III, fasc. I, 1968, p. 103—109.
536. Voita, L., *Drumul poeziei lui Trakl în România.* În : St., 19, nr. 6, iunie 1968, p. 110—116 [**G. Trakl**].
537. **TWAIN, Mark,** *Aventurile lui Tom Sawyer.* Prefaţă şi note de Const. Crişan. [Bucureşti], E. t. 1968, 304 p. (Col. Biblioteca şcolarului).
538. Pană, Saşa, *Scurtă privire asupra avangardei literare române şi prezenţa lui* **Tristan Tzara.** În : St., 19, nr. 8, august, 1968, p. 30—39.
539. Espil, Pierre, *O prietenă a Franţei* : **Elena Văcărescu.** În : Mag. ist., 2, nr. 5, mai 1968, p. 35—36. [Fragmente dintr-un articol publicat în presa franceză].
540. Joja, Athanase, *Valéry. Între sensibil şi inteligibil.* În : Tr., 12, nr. 30, 25 iulie 1968, p. 1, 8 [**Paul Valéry**].
541. Rózsa, Eugen, **Voltaire** *— gînditor străin spiritului dialectic.* În : St. Univ. Babeş-Bolyai, Philos., 13, 1968, p. 121—131.
542. Manoliu, Petru, **Einar Wallquist.** În : Gaz. lit., 15, nr. 31, 1 august 1968, p. 8.
543. Balotă, Nicolae, *Destinul romancierului* **Thomas Wolfe.** În : Arg., 3, nr. 6, iunie 1968, p. 13.

Notă. Din eroare s-au bibliografiat numerele 6, 7 şi 8 din 1967 ale revistei „Argeş" (v. poziţile 138, 194, 211, 213—215, 243, 262, 294, 361, 389, 393, 446, 466, 532), în locul numerelor 7 şi 8 din 1968.

INDEX DE NUME

Abăluţă, C., 86
Achiţei, Gh., 1
Adăscăliţei, V., 53
Aderca, F., 174
Agîrbiceanu, I., 191
Albee, E., 43
Albu, F., 54, 517
Alecsandri, V., 85
Alexandru, I., 154, 192, 193
Alexandrescu, S., 2, 249
Alter, J., 175
Andriescu, Al., 56
Anghel, D., 134
Anghel, L. 457
Anghel, P., 194
Apetroaie, I., 423
Ardeleanu, P.M., 292
Arghezi, B.T., 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205
Arghezi, M., 214
Arghezi, T., 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 226, 346
Babeş, C. T., 222
Baciru, L., 257
Balaci, Al., 518
Bălcescu, N., 85, 217, 218, 219.
Băleanu, A., 57
Balotă, N., 3, 58, 59, 531, 543
Baltag, C. 103, 154, 220, 293
Bălu, I., 235
Balzac, H. de, 452, 453
Banuş, M., 323, 491
Barbu, E., 221
Barbu, I., 118, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231.
Bărbulescu, C., 60
Bărbulescu, S., 192, 426
Bariţ, Gh., 13, 232, 233, 365
Batali, A., 429
Baudelaire, Ch., 454, 455, 456
Bauer, W., 176
Bazin, H., 457
Beke, G., 510
Beniuc, M., 234
Berindei, D., 217
Bernd, K., 460
Biberi, I., 4, /9/
Birăiescu, T.L., 236, 461
Bîrlea, O., 61, 277
Blaga, L., 118, 235, 236, 237, 238, 239, 240
Blandiana, A., 154
Bodea, C., 62
Bodnărescu, S., 241
Bogdan, D., 367
Bogza, G., 242, 243, 376
Boissdeffre, P., 44
Bojin, Al., 387
Bolintineanu, D., 244
Bolliac, C., 13, 353
Bontempelli, Ch., 458
Bosquet, A., 459
Botez, D., 63, 64, 245, 246, 247, 248
Botta, D., 238
Botta, E., 430
Brantsch, I., 488
Breban, N., 33, 249
Brezu, C., 273
Broch, H., 460, 461
Brönte, E., 462
Bucur, M., 407
Bugariu, V., 65, 66
Bunea, A., 279
Buzura, A., 5, 35
Caba, O., 237
Călin, L., 69

Călinescu, G., 6, 48, 250, 251, 252, 253, 254
Călinescu, M., 126
Călinescu, P., 214
Callimachi, S., 255
Calmuschi, C., 294
Călugăru, A., 256
Camus, A., 463, 464
Cantemir, D., 258
Čapek, K., 465
Capesius, B., 67
Capote, T., 466
Caragiale, I.L., 259, 260, 261, 262, 286
Caragiale, M., 263
Caraion, I., 159, 193, 220, 264, 265, 268, 272, 276, 285, 319, 347, 357, 358, 359, 381, 394, 396, 424, 429, 441, 448
Carianopol, V., 360
Carroll, L., 467
Carpov, M., 453
Cartazar, J., 468
Cassian, N., 265
Cazaban, Al., 361
Cazimir, O., 266
Cerna, P., 267
Chimet, I., 7
Chirilă, G., 10
Chiropol, M., 268
Chitic, P.C., 16
Chiţimia, I.C., 50
Chiţu, L., 269
Cîncea, P., 353
Ciobanu, M., 49, 86
Cioculescu, B., 70, 434
Cioculescu, Ş., 8, 9, 69, 333, 334, 335, 492
Cioflec, V., 134
Ciopraga, C., 223, 246, 336
Cipariu, T., 365
Ciubotaru, V., 206
Claudel, P., 469
Close, E., 364
Cocea, N. D., 270
Colin, V., 71
Comarnescu, P., 260, 312, 511
Constant, E., 271
Constant, S., 271
Constantin, I., 11, 72, 86, 154, 272, 395
Constantinescu, E., 12
Constantinescu, O., 73, 74
Conta, V., 84
Corlaciu, B., 159
Cornea, P., 13, 50, 75
Coroamă, S., 74
Coşbuc, G., 273, 274, 275, 286
Cosma, V., 218
Costin, S., 76
Cotruş, O., 14, 77
Crăciun, V., 385, 446
Crama, M., 276
Creangă, I., 277
Creţu, N., 78
Crişan, C., 537
Cristea, D., 79, 392
Cristea, V., 437
Cristescu, M.-L., 43
Cristobald, C., 259, 361.
Crohmălniceanu, Ov.S., 126, 337, 404, 471
Cruceanu, I., 295, 447
Csehi, G., 484
Cublesan, C., 80
Culcer, D., 81
Curticăpeanu, D., 368
Dan, G., 278
Dan, S., 15
Dávid, G., 82
Deac, L., 169
Delavrancea, B. Şt., 279, 280, 281, 282, 283
Demetrescu, T., 284
Demetrian, S., 171
Diaconescu, M., 351
Dima, Al., 50, 83, 178
Dima-Drăgan, C., 257
Dimov, L., 17, 103, 224, 285, 470
Dobrogeanu-Gherea, C., 286
Dogaru, V., 294
Doinaş, Şt.-A., 86, 87, 126, 306
Dosoftei, 288
Dostoievski, F.M., 470
Drăgan, Gh., 18
Drăgan, M., 310
Drăghici, S., 462
Dragomirescu, M., 289
Dragoş, E., 408
Drimba, O., 451
Duhamel, G., 471
Dumitraşcu, P., 296
Dumitrescu, G., 159, 168, 290
Dumitrescu-Buşulenga, Z., 286

Dumitrescu-Nicolau, M., 88
Dumitriu, D., 89, 90, 91, 92
Duțu, Al., 93
Dutz, S., 472
Eftimiu, V., 291, 382
Eliade, I., 480
Eminescu, M., 286, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 391
Eschil, 451
Espil, P., 539
Euripide, 451.
Fânaru, D., 425
Faulkner, W., 474
Filip, T., 10
Filippovskaia, A., 521
Flaubert, G., 475
Florescu, V., 19
Foarță, Ș., 55
Fochi, A., 51
Fanache, V., 94, 95
Follain, J., 476
Fromentin, E., 477
Gafița, M., 391
Galaction, G., 305
Gandon Y., 478
Gane, H., 69
Gary, R., 479
Georgescu, P., 96, 97, 126
Ghelmez, P., 69
Gheorghe, Al., 442
Gheorghe, I., 154, 306, 307
Gheorghiu, C. C., 308
Gherghinescu, V., 207
Ghidîrmic, O., 225, 226, 251
Gide, A., 480, 481
Goethe, I. W., 482
Goga, O., 308, 309
Gogol, N. B., 483
Goldiș, V., 318
Goldman, L., 45
Goncearova, M., 516
Gorki, M., 484
Graez, J., 485
Green, J., 486
Grigorescu, D., 166
Grigoriu, I., 502
Grigurcu, Gh., 86, 507
Guillén, N., 177, 487
Hagiu, G., 98
Hinoveanu, I., 69
Hașdeu, B.P., 273, 310, 311, 375
Heidegger, M., 489
Heller, A., 500
Hogaș, C., 312
Hölderlin, J. Ch. F., 488, 489
Horațiu, 490
Husar, Al., 280, 326, 454
Ianoși, I., 505
Ibrăileanu, G., 313
Igiroșianu, I., 297, 469
Iliescu, I., 298
Ilin, S., 50
Ilovici, M., 389
Ion, A., 315
Ionescu, E., 212, 491, 492, 493
Ionescu, S., 99
Iorga, N., 314, 315, 316
Iosif, Șt. O., 134, 317
Isac, D., 318
Isac, E., 318
Istrate, Gh., 319
Iuga, N., 320
Ivănceanu, V., 244, 288, 299
Ivănescu, M., 509, 534
Ivanovici, V., 263
Ivașcu, G., 208, 219, 321
Ivasiuc, Al., 33, 103, 322, 323, 324
Jarník, I.U., 51
Jaquier, N., 20
Jebeleanu, E., 255, 305, 325, 338, 487, 530
Jianu, N., 339
Joja, Ath., 455, 503, 540
Kafka, F., 494
Kazantzakis, M., 495
Kogălniceanu, M., 13, 84, 326, 327, 328, 329, 330
Krasko, I., 496
Krug, W.T., 402
Larbaud, V., 297
Laudat, I.D., 327, 369
Laukotkova, J., 497
Laurențiu, D., 21
Lazăr, M., 101
Lăzărescu, P., 241
Leon, A., 372, 373, 383
Leopardi, G., 498
Ligot, M.T., 485
Lilin, A., 300
Liman, N., 523

Lorca, F.G., 499
Lovinescu, E., 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346
Lovinescu, H., 161
Luchian, Ş t., 200
Lungu, Al., 347, 348
Lungu, I., 104
Luca, E., 22
Lukács, G., 500
Macedonski, Al., 349
Macovei, A., 328
Madoşa, I., 307, 433
Măgureanu, A., 528
Maiakovski, V., 501.
Mailat, A., 496
Maiorescu, T., 332, 351, 352, 353, 354, 355
Maior, P., 350
Malamud, B., 502
Mallarmé St., 503
Malraux, A., 504
Maniu, A., 356
Maniu, L., 221
Mann, H., 505
Manole, I., 105
Manolescu, F., 409
Manolescu, I.S., 357
Manolescu, N., 103, 106, 107, 108, 252, 352, 397, 414
Manoliu, P., 542
Manu, E., 493
Mănucă, D., 68, 340, 415
Mărgineanu, N., 23
Marian, P. B., 524, 526
Marica, G., 232
Marino, A., 24, 25, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 179, 180, 181, 250, 253
Maşek, V., 26
Mazilescu, V., 358
Meissner, C., 260, 312
Melinescu, G., 103, 359
Miclău, P., 27
Micu, D., 209, 256, 281
Mihăilescu, F., 341
Mihalaş, M., 478
Milicescu, E., 282
Minart, C., 457
Mincu, M., 118, 119, 227, 238, 349
Minulescu, I., 360, 361
Moisescu-Villea, D., 362
Moldoveanu, I., 363
Montale, E., 506, 507
Morariu, M., 486
Mrożek, S., 508
Mugur, F., 16
Mumuleanu, B.P., 364
Muntean, G., 254, 412
Munteanu, A.D., 250, 398, 515
Munteanu, D., 177
Munteanu, G., 120
Munteanu, R., 479, 495
Murdoch, I., 509
Mureşeanu, A., 365
Murgescu, Fl., 533
Nădejde, S., 366
Nagy, L., 510
Neacşu, I., 103
Neagoe, B., 367
Neculce, I., 368, 369
Negoiţescu, I., 126, 331
Negri, C., 84, 370
Negruzzi, C., 371, 372, 373, 374
Negulescu, M., 10
Nemoianu, V., 411
Nicolescu, M., 239
Noica, C., 28, 301
Novăceanu, D., 182
Odobescu, Al., 13, 375
Omescu, I., 16
O'Neill, E., 511, 512
Oprişan, I., 416
Păcurariu, D., 375
Palanestra, P., 183
Paleologu, Al., 390
Paltînea, P., 370
Pamfil, V., 52
Pană, A., 121
Pană, S., 438, 449, 538
Pandrea, P., 313, 376, 377, 378, 379
Papadima, O., 122, 228, 342
Papastate, C.D., 284
Papilian, V., 380
Papu, E., 123, 242, 498, 501, 512, 519, 522
Paraschivescu, M.R., 320, 381, 450
Pas, I., 382
Pascadi, I., 28
Pascoli, G., 513
Pătrăşcanu, D.D., 383

Pătrașcu, I., 269, 353
Păun-Pincio, I., 384
Pavel, C., 184
Pavelescu, C., 385, 386
Pavlovici, C.F., 229
Pelin, M., 474
Peretz, H., 185, 535
Pervain, I., 233, 365
Petrescu, C., 388, 389, 390
Petrescu, C., 391
Petrescu, I., 402
Petrescu, L., 124, 316
Petrișor, M., 210
Petroveanu, M., 126
Philippide, Al., 30, 234, 248, 392, 525
Pienescu, G., 211
Pillat, I., 393
Pillat, D., 230
Pillat, M., 467
Pînzaru, I., 417
Pirandello, L., 514
Piru, Al., 48, 125, 322
Pîrvulescu, T., 274
Pituț, Gh., 87, 103, 394, 395
Platon, M., 329
Pleynet, M., 515
Poenaru, E., 427
Pompiliu, M., 292
Pop, D., 127
Pop, I., 31, 128, 129
Pop-Lelescu, Șt., 418
Popa, M., 130, 309
Popa, M.I., 68
Popescu, C., 466
Popescu, I., 302
Popescu, D.R., 91
Popescu, M., 325, 399
Popescu, P., 131, 374
Popescu, R., 132, 133, 377, 405
Porumbacu, V., 186, 396, 421.
Postolache, L., 213
Potra, G., 403
Precup, I., 283
Preda, M., 157., 397 m, 399, 400, 401
Puiu, E., 413
Pumnul, A., 402
Pușcariu, S., 134
Quasimodo, S., 517, 518, 519, 520
Queneau, R., 521
Rabelais, F., 522
Racoviceanu, Al., 135
Radu, A., 350
Rădulescu, A., 32
Rădulescu, A., 136
Rădulescu, I.H., 13, 403
Raicu, L., 103, 250
Rajagopalachari, C., 171
Ralea, M., 404, 405
Rău, A., 529
Rebreanu, L., 407, 408, 409, 410
Rebreanu, T., 410
Regman, C., 191, 287, 411
Remarque, E.M., 523
Rîpeanu, V., 173, 267
Rîureanu, O., 138
Roblès, E., 463, 524
Roll, Șt., 212, 412, 444
Roman, I., 317
Ronsard, E., 525
Rosetti, Al., 481
Rotkovici, R., 187
Roussin, A., 526
Rózsa, E., 541
Russo, Al., 13, 85
Rusu, A., 47
Rusu, M. N., 264, 290, 313, 348, 435
Saba, L., 527
Saba, M., 527
Sadoveanu, I.M., 413
Sadoveanu, M., 414, 416, 416, 417, 418
Saint-Beuve, Ch.O., 528
Saint-John Perse, 529
Saint-Exupéry, A.de, 463
Sălăgeanu, S., 139, 445
Salabert, M. de, 530
Sălceanu, G., 419
Salcia, C., 420
Samoilă, C., 499
Sandu-Aldea, C., 134
Sângeorzan, Z., 33
Sanguinetti, E., 513
Savu, Al. Gh., 270
Sbârcea, G., 363, 380, 456, 532
Schlesak, D., 170, 421,
Schuster, P., 103
Scurtu, V., 275
Seche, M., 311
Șerb, I., 47
Servien, P., 531

Simenon, G., 532
Simion, E., 103, 126, 141, 142, 143, 343, 344, 354, 397
Şincai, Gh., 427
Şincan, D., 10
Sion, Gh., 84
Slavici, I., 422
Smeu, G., 144
Smochină, M., 145
Soare, A., 146
Sofocle, 451
Solomon, D., 483
Şora, M., 240, 261, 494
Şora, Mih., 34
Sorescu, M., 74, 87, 154, 439
Sorescu, R., 231
Sorianu, V., 55
Stahl, H.Y., 345
Stan, E., 303
Stanca, R., 74
Stanţu, Z., 423
Stănescu, C., 400
Stănescu, N., 69. 103, 147, 154
Stati, S., 172, 458
Stoffel, E., 472
Stoican I.I., 425
Stoica, I., 148
Stoica, P., 424
Stoicovici, M., 188
Stoian, M., 10
Stolnicu, S., 26
Streinu, V., 289
Strindberg, A., 533
Sundman, P. O., 534
Surer, P., 173
Surian, L. 35
Swift, J., 535
Szabalkzi, M., 46
Szendrei, J., 36
Szilágyi, D., 473
Szilágyi, J., 504
Tănăsescu, A., 37, 443
Tarangul, M., 428
Tăuşan, V.A., 87
Temensky, C., 429, 430
Teodoreanu, I., 431
Teodorescu, L., 16
Teodorescu V., 38
Teodorescu—Braniţte, T., 432
Ţepelea, G., 189, 262
Ţepeneag, D., 40, 151, 468
Tertulian, N., 38
Theodorescu, B., 314
Tihan, T., 41, 152, 153
Timcu, G., 154
Tita, A., 243
Titel, S., 91
Todoran, E., 50
Ţoiu, C., 103
Tomozei, Gh., 103, 433
Tonegaru, C., 434, 435
Tomuş, M., 155
Tóth, I., 476
Trakl, 6, 536
Tudor, E., 431
Tudoran, D., 440
Tudoran, R., 436
Ţvetaeva, M., 516
Twain, M., 537
Tzara, T., 538
Ulici, L., 156, 157, 158, 159, 514
Ungheanu, M., 401
Urmuz, 437, 438, 439, 440
Utan, T., 441
Văcărescu, E., 539
Vaida, M., 160
Vajda, G.M., 190
Valéry, P., 540
Vatamaniuc, D., 422
Vatan, M., 148
Velea, M., 91
Velea, S, 508
Veress, Z., 490
Vianu, T., 162, 442, 482
Vidrighin, S., 497
Vinea, I., 443, 444, 445
Vissarion, I.C., 446, 447
Vişineanu, V., 366
Vitner, I., 464
Vlad, I., 163
Vlădescu, T., 477
Vlahuţă, Al., 286
Voia, V., 304
Voiculescu, E., 406

Voiculescu, V., 448
Voita, L., 536
Voltaire, 541
Vornicu, M., 324
Voronca, I., 212, 449
Vrabie, Gh., 164
Vrînceanu, D., 506, 520
Wallaquist, E., 542
Whitman, W., 243
Wolfe, Th., 543
Zaharia, R., 10
Zalis, H., 165, 475
Zamfirescu, D.. 321
Zamfirescu, V., 42
Zarafu, Gh., 385
Zehan, E., 450
Zub, Al., 330
Zugun, P., 355.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară" publică *studii* şi *articole* privind *istoria literaturii române*, *istoria literaturii universale*, *teoria literaturii* şi *folclorul literar*, de asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Sectorul III. Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

G. W. R. HEGEL, **Prelegeri de estetică**, vol. I, traducere de D. D. Roşca, 1966, 631 p., 28 lei.

DUILIU ZAMFIRESCU, **Scrisori inedite**, Ediţie îngrijită, cu note şi studiu introductiv, de Al. Săndulescu, 1967, 304 p., 9,25 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave, legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere**, vol. II. Text şi variante de Marta Anineanu, note de Virgil Cândea, 1967, 683 p., 37 lei.

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703, p. 32 lei.

LUCIA PROTOPOPESCU, **Noi contribuţii la biografia lui Ion Budai-Deleanu. Documente inedite**, 1967, 308 p., 8,75 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407. p, 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv, sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II, **De la Şcoala ardeleană la „Junimea"**. Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

ION CREŢU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal.** Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

REV IST. TEORIE LIT., T. 18, Nr. 1, P. 1—180

43461

I.P.I. — c. 6158

Lei 25.—

I 2741

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 18, Nr. 2, 1969

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 18

2

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREŞTI, 1969

1990

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4,— ; FF 20, — ; £ 0,10.—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134 — 135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrezz vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 131 — 135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii nr. 73
București

I 2741.
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTOR E ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 18 1969 Nr. 2

2022

SUMAR

Pag.

* * * Îndemnuri deschizătoare de perspectivă 187
AL. DIMA, 70 de ani de la naşterea lui G. Călinescu. Ctitorul Institutului de istorie literară 193

Studii

BARBU CIOCULESCU, 25 de ani de la moartea poetului Ion Minulescu . . . 197
ILEANA CONSTANTINESCU, 150 de ani de la naşterea lui Walt Whitman (1819—1892) 203
ELVIRA SOROHAN, Unele consideraţii despre teatrul lui Nicolae Iorga 209
CORNELIA COMOROVSKI, Inspiraţie istorică şi paradox în teatrul contemporan 217
STAN VELEA, Teatrul lui Mrożek 225
GEORGETA DUMITRIU, Aspecte ale metodei narative în romanul lui Henry James 235
VAL. PANAITESCU, Asupra semnificaţiei umorului 249

Texte şi documente

MARIN BUCUR, Corespondenţă inedită Ovid Densusianu—Gaston Paris (I) 257
CRINA DECUSARĂ, Din corespondenţa dintre Iulia şi Bogdan Petriceicu Hasdeu (I) 267
I. OPRIŞAN, Corespondenţă Lucian Blaga (II) 277

Note şi comentarii

AL. DIMA, I. C. CHIŢIMIA, PAUL CORNEA, EUG. TODORAN, Dezbateri de istorie literară. În jurul volumului al II-lea al tratatului de *Istorie a literaturii române* 285
PAUL CORNEA, Cîte ceva despre activitatea romaniştilor cehoslovaci 293

11019

Pag.

Recenzii

I. ELIADE RĂDULESCU: *Opere*, vol. I și II, ediție îngrijită de Vl. Drimba, Studiu introductiv de Al. Piru (Cătălina Velculescu); M. KOGĂLNICEANU: *Scrisori. Note de călătorie* (Al. Săndulescu); MIRCEA TOMESCU: *Istoria cărții românești. De la începuturi pînă la 1918* (Despina Tomescu); AL. ROSETTI: *Cartea albă* (Emil Manu); D. MICU: *Lirica lui Lucian Blaga* (Anca Rizescu); OVIDIU PAPADIMA: *Literatura populară română* (I. Oprișan); EUGENIU SPERANȚIA: *Inițiere în poetică* (Dorina Grăsoiu); GEORGE IVAȘCU: *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (George Muntean); ION BÎRLEA: *Literatura populară din Maramureș* (Ovidiu Papadima); *Din lirica elină*. În românește de Al. Andrițoiu și Dimos Rendis (Gh. Ceaușescu); *O nouă monografie Swift* (Virgil Nemoianu); RADU ENESCU: *Franz Kafka* (Mioara Apolzan) 299

Cronică

Consfătuirea de metodologie a istoriei și criticii literare (*Vasile Marian*) . . . 327

Bibliografie (*Ion Stoica* și *Mihail Vatan*) 331

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 18 1969 N° 2

SOMMAIRE

Page

* * * Exhortations qui ouvrent des perspectives 187
AL. DIMA, 70 années depuis la naissance de G. Călinescu, le fondateur de l'Institut d'histoire littéraire 193

Études

BARBU CIOCULESCU, 25 ans depuis la mort du poète Ion Minulescu 197
ILEANA CONSTANTINESCU, 150 ans depuis la naissance de Walt Whitman (1819—1892) 203
ELVIRA SOROHAN, Quelques considérations sur le théâtre de Nicolae Iorga 209
CORNELIA COMOROVSKI, Inspiration historique et paradoxe dans le théâtre contemporain 217
STAN VELEA, Le théâtre de Mrożek 225
GEORGETA DUMITRIU, Aspects de la méthode narrative dans le roman de Henry James 235
VAL. PANAITESCU, Sur la signification de l'humour 249

Textes et documents

MARIN BUCUR, Correspondance inédite Ovid Densusianu — Gaston Paris (I) 257
CRINA DECUSARĂ, Des lettres échangées entre Iulia et Bogdan Petriceicu Hasdeu (I) 267
I. OPRIŞAN, Correspondance Lucian Blaga (II) 277

Notes et commentaires

AL. DIMA, I. C. CHIŢIMIA, PAUL, CORNEA, EUG. TODORAN, Débats d'histoire littéraire. Autour du IIe tome du traité *Istorie a literaturii române* 285
PAUL CORNEA, Àpropos de l'activité des romanistes tchécoslovaques . . . 293

Comptes rendus

I. ELIADE RĂDULESCU : *Opere*, Ier et IIe vols., édition soignée par Vl. Drimba, Étude introductive par Al. Piru (Cătălina Velculescu) ; M. KOGĂLNICEANU : *Scrisori. Note de călătorie* (Al. Săndulescu) ; MIRCEA TOMESCU, *Istoria cărții românești. De la începuturi pînă la 1918* (Despina Tomescu) ; Al. ROSETTI : *Cartea albă* (Emil Manu) ; D. MICU : *Lirica lui Lucian Blaga* (Anca Rizescu) ; OVIDIU PAPADIMA : *Literatura populară română* (I. Oprișan) ; EUGENIU SPERANȚIA : *Inițiere în poetică* (Dorina Grăsoiu) ; GEORGE IVAȘCU : *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (George Muntean) ; ION BÎRLEA : *Literatură populară din Maramureș* (Ovidiu Papadima) ; *Din lirica elină*. Traduit en roumain par Al. Andrițoiu et Dimos Rendis (Gh. Ceaușescu) ; *Une nouvelle monographie Swift* (Virgil Nemoianu) ; RADU ENESCU : *Franz Kafka* (Mioara Apolzan) 299

Chronique

Colloque de méthodologie de l'histoire et de la critique littéraire (*Vasile Marian*) 327

Bibliographie (*Ion Stoica* et *Mihail Vatan*) 331

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 18 1969 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

* * * Обязательства, открывающие новые перспективы 187
АЛ. ДИМА, 70 лет со дня рождения Дж. Кэлинеску, основателя Института истории литературы, ...

Статьи

БАРБУ ЧОКУЛЕСКУ, 25 лет со дня смерти поэта Иона Минулеску . . . 197
ИЛЯНА КОНСТАНТИНЕСКУ, 150 лет со дня рождения Уолта Уитмена (1819—1892) 203
ЭЛЬВИРА СОРОХАН, Некоторые соображения о театре Николае Йорги 209
КОРНЕЛИЯ КОМОРОВСКИ, Вдохновение историческими темами и парадокс в современном театре 217
СТАН ВЕЛЯ, Театр Мрожека 225
ДЖЕОРДЖЕТА ДУМИТРИУ, Некоторые стороны повествовательного метода в романе Генри Джеймса 235
ВАЛ. ПАНАИТЕСКУ, О значении юмора 249

Тексты и документы

МАРИН БУКУР, Неопубликованная переписка Овид Денсусяну — Гастон Парис (I) 257
КРИНА ДЕКУСАРЭ, Из переписки Юлии и Богдана Петричейку Хаждеу (I) 267
И. ОПРИШАН, Переписка Лучиана Благи (I) 277

Заметки и комментарии

АЛ. ДИМА, И. К. КИЦИМИЯ, ПАУЛ КОРНЯ, ЕУДЖ. ТОДОРАН, Дискуссии по истории литературы. Вокруг II-го тома трактата *История румынской литературы* 285
ПАУЛ КОРНЯ, Несколько слов о деятельности чехословацких романистов 293

Стр.

Рецензии

И. ЭЛИАДЕ РЭДУЛЕСКУ: *Сочинения*, тт. I и II, под редакцией Вл. Дрымбы. Вводное исследование Ал. Пиру (Кэтэлина Велкулеску); М. КОГЭЛНИЧАНУ : *Письма. Дневник путешествия* (Ал. Сэндулеску); МИРЧА ТОМЕСКУ: *История румынской книги. От зарождения до 1918 года* (Деспина Томеску); АЛ. РОСЕТТИ: *Белая книга* (Эмиль Ману); Д. МИКУ : *Лирика Лучиана Блага* (Анка Рэзеску); ОВИДИУ ПАПАДИМА: *Румынская народная литература* (И. Опришан); ЕУДЖЕНИУ СПЕРАНЦИА: *Посвящение в поэтику* (Дорин Грэсою); ДЖЕОРДЖЕ ИВАШКУ: *Из истории румынского литературоведения* (Джеордже Мунтян); ИОН БЫРЛЯ: *Народная литература Марамуреша* (Овидиу Пападима); *Из эллинистической лирики*, Перевод на румынский язык Ал. Андрицою и Димоса Рендиса (Г. Чаушеску); *Новая монография Свифта* (Вирджил Немояну); РАДУ ЭНЕСКУ: *Франц Кафка* (Миоара Аползан) 299

Хроника

Совещание по методологии литературоведения (*Василе Мариан*) . . . 327
Литература (*Ион Стойка* и *Михаил Ватан*) 331

ÎNDEMNURI DESCHIZĂTOARE DE PERSPECTIVĂ

Adunarea generală a scriitorilor din 14—16 noembrie 1968 s-a constituit ca un eveniment însemnat în desfăşurarea vieţii literare din ţara noastră. Importanţa ei constă în primul rînd în faptul că a prilejuit un schimb larg de vederi, confruntări de poziţii, o seamă de clarificări cît se poate de utile pentru dezvoltarea de mîine a literaturii. E semnificativ de altfel că în săptămînile şi lunile care au urmat dezbaterile din presa literară s-au intensificat, dobîndind şi o tonalitate nouă, ce merită a fi salutată. A devenit mult mai limpede de pe ce platformă angajăm discuţiile, de ce discutăm şi mai ales pentru ce discutăm.

Luînd cuvîntul în faţa scriitorilor, secretarul general al P.C.R., tovarăşul Nicolae Ceauşescu, a reliefat printre altele că adunarea „a dat glas adeziunii depline a scriitorilor la politica internă şi externă a partidului nostru comunist, hotărîrii de a-şi închina talentul ridicării spirituale a maselor, înfloririi culturii României socialiste". Or, tocmai această unanimitate în adeziune creează cadrul stimulativ necesar pentru ca discuţiile să nu se epuizeze în declaraţii abstracte, să nu se risipească în divagaţii confuze, să nu degenereze în răfuieli neprincipiale. Valoarea aportului la înflorirea culturii socialiste se dovedeşte a fi tocmai acel criteriu obiectiv de apreciere a operelor literare pe care critica din ultimii ani îl tot caută şi se plînge, cîteodată într-un mod cu totul inexplicabil, că nu-l poate găsi.

În calitate de conducător al Partidului Comunist Român şi al statului nostru socialist, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a vorbit şi de *îndatoririle* ce revin scriitorilor şi tuturor oamenilor de artă, îndatoriri ce izvorăsc din împrejurarea că, „în realizarea sarcinilor desăvîrşirii socialismului, partidul nostru acordă o importanţă deosebită ştiinţei, artei şi culturii, stimulînd gîndirea liberă, creatoare, în toate sferele activităţii intelectuale, încurajînd şi valorificînd în folosul progresului general inteligenţa, talentul şi fantezia, deschizînd acces larg spre cunoaştere cetăţenilor". Locul literaturii în acest grandios proces de *continuă* înnoire poate fi identificat fără dificultate dacă se ţine seamă de adevărul statornicit încă de clasicii marxism-leninismului şi subliniat în repetate rînduri de comuniştii români: „Realizarea idealurilor socialismului — spunea în acelaşi sens tovarăşul Nicolae Ceauşescu — ...înseamnă atît împlinirea

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 187—191, BUCUREŞTI, 1969

aspirațiilor spre o viață materială mai bună, cît și ridicarea omului la un nivel superior de înțelegere a rostului său în lume, la o aleasă și bogată viață spirituală".

Rezultă de aici că orice discuție despre problemele dezvoltării literare, ale criticii sau istoriei literare își va putea găsi un cadru firesc doar în bogata viață spirituală a poporului constructor al socialismului și că se condamnă la sterilitate, credem noi, dacă nu se raportează la viața și eforturile poporului, în întreaga lor complexitate. Sînt, cum s-ar zice, fără obiect discuțiile cu privire la „substanțializarea" și „esențializarea" poeziei, despre „modernitatea" prozei, despre „reîntoarcerea criticii la uneltele sale" dacă nu se analizează în legătură cu toate aceste fenomene, indiscutabil demne de luat în seamă, modul în care tot ce se naște nou și înaintat în literatură contribuie la îndeplinirea misiunii cu care a investit-o poporul constructor al socialismului.

Pe de altă parte, însă, e îndeobște cunoscut — iar dezvoltarea din ultimele decenii a creației literare în țara noastră a dovedit-o cît se poate de elocvent — că pe tărîmul creației artistice nici un fel de îndatoriri nu pot fi împlinite decît prin creația însăși. Literatura este o suprastructură a societății ce se dezvoltă în mod organic, după legile ei interne proprii, și nici o înfăptuire nouă nu poate fi obținută decît în raport cu întreaga evoluție anterioară. Fără inspirație, fără talent, fără fantezie, fără pasiunea niciodată potolită a căutărilor îndrăznețe, fără aspirație totală către nou, ca o condiție indispensabilă a oricărui progres, literatura nu se poate dezvolta ascendent. Iar din punctul de vedere al cercetării literare, singurele „date" de care dispune cercetătorul sînt operele ce au intrat — mai de mult sau mai recent — în patrimoniul culturii naționale. Căci în scrutarea viitorului nimic nu e riguros previzibil.

În cuvîntarea sa, în care a subliniat dezvoltarea pozitivă și ascendentă a literaturii în anii de după Eliberare, tovarășul Nicolae Ceaușescu a vorbit și de „o serie de minusuri", precizînd că „unele din acestea se datoresc unor metode greșite folosite în îndrumarea literaturii". Nu încape îndoială că și aceste „minusuri" urmează a fi analizate științific. Deocamdată însă, neavînd posibilitatea să întreprindem o atare cercetare exhaustivă, ne vom mărgini să ne referim la unul din ele din consumarea căruia socotim că pot fi extrase învățăminte utile și pentru prezent. Avem în vedere, în speță, greșeala în care cu ani în urmă au perseverat unii literați, de altfel de bună credință, și care a constat în iluzia că dezvoltarea literaturii poate fi dinainte orientată pînă și în manifestările ei concrete. Se scriau lungi articole cu privire la cum *trebuie* să fie literatura, se alcătuiau liste de teme, se modelau eroi pe categorii: pozitivi, negativi, șovăielnici; se încerca a se lua hotărîri pînă și în problemele stilului — ce este și ce nu este acceptabil în epoca socialistă etc. Credințele acestea naive în atotputernicia discuției aparțin azi iremediabil trecutului, însă ecourile lor continuă să se audă, dar ca reacții inverse, de pildă în atitudinile sceptice sau de neîncredere globală față de orice încercare de a se aduce în discuție problemele orientării ideologice a literaturii.

Una din urmările pozitive ale recentei Adunări generale a scriitorilor noi o vedem și în aceea că a creat condițiile necesare pentru risipirea amintitelor manifestări de scepticism. A devenit limpede pentru toți că

nu poate fi vorba de vreo întoarcere la trecut sub nici o formă. În cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu concluzia aceasta a fost formulată într-un mod cît se poate de categoric :

„Militînd pentru o artă angajată, situată ferm pe pozițiile ideologice marxist-leniniste, partidul nostru s-a pronunțat și se pronunță pentru o largă diversitate de stiluri și maniere artistice. Combătînd anumite viziuni înguste din trecut, unele păreri rigide cu privire la caracterul artei, partidul stimulează preocuparea scriitorilor, a tuturor artiștilor din țara noastră pentru perfecționarea măiestriei, pentru îmbogățirea mijloacelor de exprimare, pentru o continuă înnoire creatoare. Pornim de la premisa că diversitatea de stiluri și forme artistice nu face decît să exprime mai pregnant conținutul, să-l facă mai accesibil omului pentru care este creată opera de artă".

Nu o dată, indiferent de problemele concrete puse în discuție, exponenții autorizați ai Partidului Comunist Român au accentuat — ca una din principalele îndatoriri ale membrilor de partid și ale tuturor constructorilor socialismului — preocuparea permanentă pentru valorificarea la maximum a avantajelor sistemului socialist. În domeniul artei, primul și cel mai de seamă avantaj este tocmai stimularea multilaterală a efortului liber creator. În construcția socialismului, societatea are nevoie de o artă puternică, fertilizantă, îndrăzneață, animată de înfrigurata curiozitate a omului legat organic de epoca sa și de poporul său, de căutarea neobosită a sensurilor noi ale vieții și a formelor adecvate, care să permită evidențierea cît mai fecundă și stimulativă a celor descoperite. Cum va fi sau cum trebuie să fie această artă din punct de vedere al împlinirii ei estetice nimeni nu poate ști și cu atît mai puțin stabili. Pentru ca din procesul organic de emulație creatoare să se nască marile opere de artă purtînd amprenta unor epocale descoperiri estetice, este necesar ca procesul în sine de dezvoltare a creației artistice să se desfășoare cît mai spontan, cît mai vulcanic, cît mai imprevizibil. Ceea ce presupune firește și încurajarea experimentului de orice fel. Inutil vorbesc unii de experimente pozitive și negative. Experiment tocmai de aceea se numește astfel, pentru că valoarea lui istorică obiectivă poate fi stabilită doar de viața însăși în continua ei desfășurare dialectică, în aspirația ei niciodată potolită către nou.

Dar stimulînd în fel și chip dezvoltarea multilaterală a creației artistice în întreaga ei efervescență, nu putem uita nici o clipă — și lucrul acesta a fost subliniat din nou cu inflexibilă intransigență de tovarășul Ceaușescu — că „ideologia noastră nu poate accepta sub nici o formă coexistența pașnică cu concepții idealiste, mistice, cu filozofiile care și-au trăit traiul". Nu încape îndoială că azi cu toții — și scriitori, și critici, și istorici literari — ne dăm seama cît de bine venită a fost această precizare. Pentru că — de ce s-o ascundem? — s-a cuibărit pe undeva în cercurile noastre literare și un fel de iluzie idilică, potrivit căreia, deși în lume lupta ideologică a forțelor socialismului împotriva imperialismului continuă cu înverșunare, creația artistică ar constitui un fel de ținut aparte, în care repercusiunile acestei bătălii ajung estompate, sau chiar nu ajung de loc. Mai mult chiar — ni s-a părut că, în orientarea în

general fermă a criticii, s-a strecurat totuşi, în unele sectoare periferice ale ei, o prejudecată nouă, conform căreia orice apreciere a unei opere de artă şi din punct de vedere ideologic ar echivala cu încercarea de a resuscita unele metode greşite de îndrumare din trecut. Tocmai de aceea ni se pare potrivit a menţiona că după părerea noastră, Adunarea generală a scriitorilor a adus şi din acest punct de vedere lămuriri substanţiale. Spunînd aceasta avem în vedere în special eroarea pe care o fac unii atunci cînd confundă unele încercări din trecut de a se determina pe cale administrativă orientarea creaţiei într-un sens sau altul cu dreptul la critică şi chiar cu datoria criticilor marxişti de a critica „în gura mare", fără nici o şovăială, tot ce li se pare a nu fi în concordanţă cu spiritul ideologiei marxiste. Firește, în exercitarea acestei datorii şi un critic marxist poate greşi. Dar nu încape îndoială că se va găsi cine să-i atragă atenţia tovărăşeşte. Iar din discuţia astfel iscată, din înfruntarea de opinii, întregul front literar nu va avea decît de cîştigat. Însă de militat pentru triumful comunismului pe plan ideologic e firesc să militäm cu toţii, solidar.

Ideea că scriitorii, criticii, istoricii literari au îndatoriri mari, de răspundere, în faţa poporului a fost unanim acceptată de toţi participanţii la Adunarea scriitorilor. Dar este totodată limpede că nimeni nu are dreptul să decidă de pe acum, fără drept de apel, care anume opere literare se află pe linia acestor îndatoriri şi care nu. Verificarea aceasta nu o poate face decît timpul. Dar ar fi cel puţin tot atît de greşit să deducem de aici că nu ne rămîne decît să aşteptăm pasivi ca să se pronunţe sentinţa timpului. Dacă în domeniul creaţiei ca atare, *stricto senso*, nimic nu se poate programa, în ceea ce priveşte climatul literar, el poate fi în mare măsură determinat prin eforturile conştiente ale factorilor constitutivi. Asigurarea unui climat cît mai prielnic pentru apariţia în număr cît mai mare a unor opere literare prin care „creatorul de artă să descifreze legile prezentului, să scruteze viitorul, scoţînd în relief rolul capita pe care-l are omul în transformarea lumii, în realizarea progresului" — iată o sarcină vie şi concretă ce stă în faţa tuturor literaţilor. Căci dacă un asemenea climat va fi asigurat, fără nici un efort în plus se va vedea cu pregnanţă cît de desuete sînt în fond producţiile care, în loc să atace frontal problemele-cheie ale epocii noastre, fug de ele, învăluindu-se perfid în vălul unui fel de onirism — estetic sau nu —, precum şi producţiile destinate nu acelora care împreună cu poeţii îşi încordează forţele pentru propăşirea ţării şi bunăstarea poporului, ci nu se ştie căror experţi ai viitorului. Funcţionează de bună seamă şi în procesul dezvoltării literare legea asimilării sau neasimilării corpurilor noi. Şi e greu de presupus ca într-o mişcare literară dominată de patosul participării la lupta pentru triumful idealurilor comuniste să poată fi asimilate producţiile care — deschis sau nu — militează pentru îndepărtarea scriitorilor şi artiştilor de incandescenţa luptei. Pentru aflarea unor criterii eficiente în trierea şi ierarhizarea valorilor nu avem nevoie de nimic altceva în afară de această atmosferă entuziastă a bătăliei ideologice.

Iar în cadrul ei o răspundere dintre cele mai mari o au acei care se dedică criticii şi istoriei literare. Nu întîmplător în cuvîntarea sa tova-

rășul Ceaușescu a rezervat pasaje ample acestor sectoare ale vieții literare. Căci ce altceva în afară de confuzie se poate naște dacă pe de o parte scriitorii sînt îndemnați să scrie opere care să răspundă aspirațiilor contemporane ale maselor populare, iar pe de alta — în critică, în aprecierea operelor literare — acest criteriu fundamental nici nu este amintit măcar? Climatul prielnic de care am vorbit se va forma în mod cuprinzător și va influența constructiv creația numai atunci cînd criticii în primul rînd nu vor abdica în nici un fel de la datoriile lor de militanți pe frontul ideologic. „Afirmînd în mod convingător și argumentat principiile ideologiei marxist-leniniste — spunea tovarășul Ceaușescu —, criticii au datoria de a face o profundă analiză filozofică fiecărei creații literare, relevînd ceea ce este înaintat, combătînd cu putere teoriile și influențele străine".

O îndatorire analogă, de asemenea de mare răspundere, revine și istoricilor literari. Pentru că, de asemenea, nu poate naște decît confuzie nepotrivirea dintre criteriile cu care se apreciază lucrările de azi cu cele ce se aplică operelor din trecut. „În aprecierea creației literar-artistice — spunea tovarășul Ceaușescu — trebuie să avem întotdeauna în vedere condițiile social-istorice concrete în care a fost făurită, caracteristicile etapei respective, cerințele dezvoltării societății, interesele fundamentale ale celor ce muncesc". Se știe cît rău au adus dezvoltării literare unele atitudini și poziții adoptate în primii ani de după Eliberare și care se caracterizau tocmai prin nesocotirea cerinței amintite. Tabloul istoric al dezvoltării literaturii noastre a fost în mod arbitrar sărăcit tocmai prin aplicarea unor criterii de apreciere neconcordante cu condițiile social-istorice corespunzătoare. Criteriile unei epoci se aplicau mecanic scriitorilor și operelor unei alte epoci, ceea ce a condus și la răsturnări inadmisibile de valori. Dar îndreptîndu-se asemenea greșeli grave, ar fi regretabil să cădem în alte erori, în aparență contrarii, în fond însă de aceeași factură. În trecut, dezvoltarea literaturii nu putea să nu fie contradictorie. Într-o societate condusă de clasele exploatatoare, dominația lor nu putea să nu lase urme și în creația artistică. A fi marxist înseamnă, în primul rînd, a ține seama de această relație dialectică între structură și suprastructură. Au greșit grav aceia care pe de o parte excomunicau din literatură scriitori mari numai pentru că ideologic ei se afirmaseră și ca adversari ai clasei muncitoare, iar pe de alta — proclamau ca valori literare niște producții submediocre, doar pe baza unor criterii social-politice. Dar ar fi tot atît de eronat ca astăzi, cînd clasa muncitoare este clasa dominantă, cînd tot poporul construiește socialismul sub conducerea comuniștilor, să nu ne desolidarizăm de tot ce a fost în trecut ostil ideologiei noastre contemporane. Fiecare etapă a dezvoltării literare aparține unei epoci, iar fiecare epocă noi o apreciem de pe înălțimea pozițiilor cucerite prin victoria revoluției socialiste. Stăpîn pe destinul său, poporul nu înțelege să renunțe la nici o valoare culturală, la nici o realizare artistică, dar nici nu acceptă să pună girul adeziunii sale pe ceea ce contravine intereselor lui fundamentale. Azi, cînd aprecierile înguste, rigiditatea, dogmatismul, atitudinile ireverențioase față de unii din marii creatori ai trecutului sînt combătute intransigent și neabătut, nu există nici un motiv pentru „îngăduință" ideologică de orice fel. Viața literară are nevoie și din acest punct de vedere de principialitate fermă. Climatul pri-

elnic creației angajate trebuie să fie alimentat și de acele studii și cercetări de istorie literară — mai veche și mai recentă — în care obiectivitatea științifică, respectul pentru adevăr, prețuirea patriotică a tuturor valorilor să se îmbine organic cu partinitatea comunistă, cu aprecierea temeinică a operelor literare în spiritul marxism-leninismului creator. E tărîmul pe care se va strădui să-și aducă contribuția la progresul vieții literare și revista noastră.

70 de ani de la naşterea lui G. CĂLINESCU

CTITORUL INSTITUTULUI DE ISTORIE LITERARĂ

Institutul de istorie şi teorie literară al Academiei a comemorat, în martie, cei patru ani trecuţi de la moartea lui G. Călinescu. A fost o şedinţă de lucru sub acoperămîntul casei lui din strada Vlădescu, aşa cum el însuşi şi-ar fi dorit-o. S-a înfăţişat de către cercetătorul *George Muntean* un aspect mai puţin cunoscut al operei lui Călinescu, cel de autor de manuale didactice. A ieşit — şi cu acest prilej — în relief viguroasa tendinţă inovatoare a criticului, dorinţa lui de a sparge clişeele tradiţionale, de a înviora prăfuitele metode ale selectării textelor după criterii învechite. Directorul de azi al Institutului a rostit un succint, dar mişcat cuvînt comemorativ, după care vocea de neuitat a lui Călinescu a răsunat de pe placa de magnetofon, evocînd aspecte de ansamblu ale operei lui Eminescu dintr-o cunoscută conferinţă a profesorului. Membrii Institutului au trăit parcă unele clipe de odinioară, cînd vechiul director se afla în mijlocul lor, vibrînd de energie şi sagacitate.

Recentei comemorări i se adaugă acum o aniversare. Dacă ar fi trăit Călinescu n-ar fi împlinit decît 70 de ani. Faptul se înfăţişează dar crud şi monstruos. Excepţionalele lui calităţi puteau să se manifeste încă multă vreme spre încîntarea tuturor şi în folosul literaturii noastre. I-ar fi dăruit în primul rînd ceea ce-i lipseşte mai vădit astăzi : *autoritatea criticii* bazată pe cultură vastă şi pe gust superior. Soarta nu alege însă şi legile naturii rămîn implacabile.

Pieirea lui fizică nu i-a diminuat totuşi ecourile operei, ci — dimpotrivă — i le-a multiplicat, şi e greu să deschizi azi o revistă sau un volum de critică fără ca numele lui să nu fie citat. Numeroase judecăţi estetice emise de Călinescu dăinuiesc încă şi sînt invocate ca argumente de autoritate. Unele atitudini faţă de opera literară au rămas exemplare : prospeţimea, originalitatea, evitarea locului comun, entuziasmul pentru valori, simţul acut al nuanţei, stilul vibrînd de noutate smălţuit de imagini inedite incorporînd ideile cu voluptate şi expresivitate. Unii critici au crezut că descoperă în opera lui un criteriu de caracterizare şi s-au împărţit în călinescieni, anticălinescieni sau indiferenţi faţă de concepţia profesorului. Fără a merge pînă aci, nimeni nu poate nega prezenţa lui vie şi răscoli-

REV. IST. TEHNIC LIT., T. 8, Nr. 2, p., 193–195 BUCUREŞTI, 1969

toare în literatura vremii noastre, în ultimii ei ani chiar şi, nu mai puţin, în cei de după dispariţia lui.

Dar nu e în intenţia noastră să-i caracterizăm aci personalitatea în ansamblul ei referindu-ne la rolul criticului în mişcarea literară contemporană.

Secţia de ştiinţe filologice a Academiei şi „Revista de istorie şi teorie literară" i-a dedicat un număr voluminos (1965, nr. 3—4), în care au fost analizate numeroase aspecte ale operei, unele puţin cunoscute. Priviri sintetice şi cercetări de amănunt şi specialitate şi-au îmbinat strădaniile cu acest prilej. Ceea ce ne propunem noi aci e numai evocarea îndemnurilor şi directivelor pe care le-a dăruit Institutului, schiţarea moştenirii vii, eficiente şi astăzi. Despre acest aspect s-a mai scris în chiar numărul citat al „Revistei de istorie şi teorie literară", dar noi ne propunem să-l reliefăm aci accentuînd, încă o dată, concepţiile încă operante şi eficace azi pentru activitatea Institutului.

G. Călinescu a condus *Institutul de istorie literară şi folclor*, devenit apoi de *Istorie şi teorie literară* peste, 15 ani, de la întemeierea lui şi pînă la dispariţia criticului, în perioada cea mai rodnică a propriei sale creaţii literare şi artistice. Se înţelege că cea din urmă s-a răsfrînt asupra celei dintîi şi că ambele alcătuiesc, în fond, o indestructibilă unitate.

Pentru G. Călinescu, Institutului îi reveneau două misiuni distincte, deşi contingente totuşi: *creaţia ştiinţifică* în domeniul istoriei, teoriei şi criticii literare, şi *formarea* cercetătorilor tineri. El îl vedea, prin urmare, ca o uzină a ştiinţei şi ca un seminar de pregătire. Aşa se explică numărul remarcabil de tineri prezenţi în Institut ca într-un fel de aşezămînt post-universitar de specializare în domeniul ştiinţei literare în vederea creaţiei ulterioare. Trebuie adăugat însă că, în fond, *formarea* nu privea exclusiv pe tinerii învăţăcei, ci — de fapt — pe toată lumea, şi am putea spune şi pe director însuşi, întrucît el îşi dădea seama în modul cel mai limpede că nimeni, în nici o etapă a vieţii lui, nu poate atinge desăvîrşirea.

Pentru a-şi realiza scopurile, Călinescu a înţeles să-şi creeze în Institut o atmosferă de relaţii colegiale şi amicale fără familiarităţi banale, dar şi fără distanţe de netrecut. Confruntările de opinii erau de multe ori severe şi exigente, indulgenţa nu apărea de nicăieri, dar schimburile de opinii nu degenerau niciodată în contradicţii meschine. Autoritatea profesorului se impunea pînă la urmă, sîngera uneori pe colaboratori, dar el ştia să lege rănile şi să le scalde în untdelemnul aprecierilor ulterioare.

Ceea ce a cerut totdeauna a fost aplicarea unei metode riguroase şi profunde, a cărei primă regulă nu putea fi decît informaţia largă, multilaterală şi directă. Ocolul prin citarea altora şi consultarea criticilor, evitîndu-se contactul cu textele, i se păreau fărădelegi pe care le înfiera cu înverşunare. Suverană rămînea doar receptivitatea vie şi nemijlocită.

E interesant de observat că informaţia nu se reducea numai la utilizarea lucrărilor de literatură sau de istorie literară, ci se extindea asupra istoriei politice, economice, sociale, la celelalte arte chiar şi la albume, enciclopedii, ghiduri turistice. Călinescu înţelesese de mult că emoţia estetică se desfăşoară mai logic şi mai activ dacă e precedată de o cît mai exactă reconstituire istorică, dovedindu-se — pe acest tărîm — un adevărat crocean.

Adunarea informației trebuie firește să fie însoțită de aplicarea unui spirit critic perpetuu, mereu treaz. Luciditatea se îngemăna — în concepția lui — cu eliminarea spiritului apologetic, scriitorul oricare ar fi fost el, nefiind scutit de severe observații critice atunci cînd acestea se impuneau. Desigur, spiritul critic se ascuțea pînă la o reliefantă originalitate. Călinescu dorea ca opiniile cercetătorilor săi să nu fie conformiste, consacrate de tradiții, uneori nedrepte, ci noi, zămislite de sugestiile directe ale textelor înseși. El protesta împotriva tuturor formelor de mimetism, năzuind să cultive spiritul creației în ce privește opiniile despre opere și autori.

Elaborarea unei lucrări de istorie literară la Institut era totdeauna însoțită de largi pregătiri de informare și discuții preliminare, cari statorniceau adevărate axe călăuzitoare. Numai după parcurgerea a numeroase etape anterioare, studiul se închega într-un final expresiv.

Este important de subliniat faptul pe care-l ignoră mulți și care privește atitudinea lui adecvată față de fenomenul literar. Călinescu lupta cu îndîrjire, și în ședințele Institutului, pentru respectarea atentă a valorii estetice, dar nu disprețuia de loc gama celorlalte valori care se integrau actului creației artistice. Nu dorea nici extinderea exagerată a esteticului peste fenomenele culturale, dar nu ignora rolul acestora ca scenă pe care se desfășura creația literar artistică. De aceea, după cum observam mai sus, tendința reconstituirii istorice era, potrivit concepției lui Călinescu, obligatorie.

Membrii Institutului nu uită nici atenta lui grijă pentru aspectele ideologice ale fenomenelor literare. Criticul și istoricul literar s-a informat el însuși cu sîrguință în domeniile de care vorbim și a aplicat concepțiile și metodele științifice, cu sinceritate și fermitate, revizuindu-și opinii mai vechi la care se referă acum unii critici, trecînd peste evoluția lui ulterioară.

Cercetătorii Institutului au mai învățat de la Călinescu grija pentru stilul expunerii lor. El a combătut în ședințe vestmîntul grațios, umflat, cu tendințe gongorice, prin care se exprimau uneori judecăți confuze, ca și deopotrivă stilul tern, cenușiu, neutral. Preconiza structura stilului adecvat la subiect prin care adevărul critic era exprimat cu limpezime și relief imagist.

Arhiva Institutului păstrează materiale cuprinzînd concepțiile și atitudinile mai sus enumerate, cari întregesc profilul cunoscut al criticului. Ele vor fi scoase la lumină și vor îmbogăți desigur sensibil cunoștințele pe care le păsedăm cu privire la personalitatea fostului director al Institutului ce-i poartă numele. E evident că axele gîndirii lui critice se prelungesc în activitatea de astăzi a centrului nostru de lucru.

Al. Dima

25 DE ANI DE LA MOARTEA POETULUI ION MINULESCU

BARBU CIOCULESCU

În viaţă şi postum, Ion Minulescu s-a supus cu greutate încercărilor de încadrare critică, şi poate că din impasul pe care-l provoca adversarilor dar şi admiratorilor săi s-a nutrit impulsul lungii sale cariere lirice, fulgerată acum un sfert de veac şi mereu prezentă în inima cititorilor. Un fenomen de longevitate lirică, dacă vom considera că de la apariţia primului său volum, *Strofe pentru mai tîrziu*, au trecut şase decenii, timp în care poezia simbolistă a ieşit pe încetul din gustul public, pînă într-acolo încît marii ei reprezentanţi — Macedonski, Anghel, Bacovia — sînt receptaţi astăzi în afara relaţiilor cu şcoala de bază, iar ultimul interpretat într-o sferă care tinde să excludă istoricul, poate chiar tangibilul.

Paradoxal, cea mai contestată dintre căpeteniile simbolismului românesc, Ion Minulescu, preocupă încă insistent condeiele critice, tocmai la capitolul raporturilor dintre opera sa şi variatele aspecte ale simbolismului, încît se poate spune că o mare parte din elementele noi pe care le-a cîştigat istoria noastră literară în ultimul timp, studiind simbolismul, se datorează tentativelor de a produce o sinteză critică temeinică asupra operei poetice a lui Ion Minulescu. S-a acoperit astfel un gol cauzat de modul dominant sociologic prin care a fost cercetată opera unui liric care a inovat, în principal, în domeniul estetic şi în a cărui cercetare se impune nuanţarea, recurgerea la mijloace diferenţiate de analiză, în paralel. În fapt, materialul critic existent asupra operei lui I. Minulescu şi a locului ei în literatura noastră este imens, demonstrînd interesul pe care i l-a arătat fiecare critic, multitudinea de probleme pe care a ridicat-o, o ridică încă, opera sa, influenţa ei asupra literaturii actuale.

Opera lirică a lui Ion Minulescu înfăţişează astfel cazul fericit al unui corp literar despre care s-au pronunţat aproape toţi criticii noştri, pînă la cei mai tineri, de astăzi. Faţă de ceea ce rămîne constant şi valabil în preocupările şi instrumentele criticii pe o perioadă de şase decenii, opera poetului mai furnizează şi prilejul unei impresionante dezbateri asupra esenţei şi destinelor poeziei, din care se pot trage întotdeauna

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, Nr. 2, P. 197–202, BUCUREŞTI, 1969

foloase, chiar cînd cazul respectiv a fost elucidat. Acesta este miezul viu al problemei care poate fi mai departe dezvoltat spre a trage alte serii de concluzii privind, prin perspectiva unei opere, evoluţia unei întregi vieţi literare, cu popasurile şi salturile ei dinamice, revelatorii.

Cariera lirică a lui Ion Minulescu începe în primul deceniu al secolului nostru, cu o perioadă de formaţiune foarte scurtă, puternic influenţată de contactul poetului cu viaţa literară a capitalei Franţei. Este evident că tînărul poet oltean s-a întors de la Paris cam în starea spirituală cu care se apucase de scris Dinicu Golescu, dar, şi păstrînd distanţele, cu mult mai multe achiziţii de gust. Cum, dintre toate simţurile, gustul este cel care îngăduie cea mai slabă contactare a lumii exterioare, dar şi cea mai intimă, va trebui să tragem concluzia că insul literar astfel format nu putea avea o deschidere foarte conturată asupra lumii, însă că produsul rezultat avea să fie foarte pregnant. Enunţăm, în acest mod, paradoxul liricii minulesciene, sesizat de toţi criticii literari şi, firește, definit în cele mai variate formule. Urmînd calea organică, Ion Minulescu a dovedit un instinct sigur, de unde puţinele sale ezitări, iar, mai apoi, slabele tendinţe de înnoire, şi, dimpotrivă, permanentul adaos de materiale noi. Ceea ce moldoveanul Eminescu şi ardeleanul Goga refuzaseră Parisului, tot organic şi mergînd pînă la invectivă, l-a sedus fără rezistenţă pe Minulescu, oltean din cîmpia munteană; contrastul temperamental izbise pe unii cercetători — Densusianu de pildă, care a opus laturii „germanice" a lui Eminescu pe cea „latină" a simboliştilor. Ulterior s-a afirmat — de către D. Micu — o anumită afinitate faţă de Eminescu a poetului, care ar fi aparţinut simbolismului tocmai prin expresia muzicală a melancoliei sale, de nuanţă eminesciană. Stabilit rămîne oricum faptul că debutul poetului (pe cînd semna semnificativ „Nirvan") a stat sub pecete eminesciană. Dacă admitem că primele sale producţii simboliste au însemnat o reacţie faţă de posteminescianismul decadent al epocii, atunci conchidem, implicit, că opera sa matură a consemnat o răsturnare faţă de începuturi — ceea ce survine în evoluţia multor creatori.

În fapt, la Paris, Minulescu a avut şansa să găsească în plină eflorescenţă şcoala care, structural, îi convenea cel mai bine. O şcoală cu tendinţe variate, însumînd o prodigioasă cohortă de talente şi genii, de la René Ghil şi Jules Laforgue la Mauréas, Corbière şi... Mallarmé. În *Nu sînt ce par a fi*, notele sale autobiografice, poetul aminteşte pe larg momentul contactului său cu simbolismul francez: „Găseam un bogat material poetic, construit în formule noi, în imagini surprinzătoare cu repetiţii obsedante, cu efecte onomatopeice şi mai ales cu ecourile proaspete şi puternice ale unei muzici străine, care trebuia să devină mai tîrziu chiar muzica mea".

La numai două decenii de la apariţia sa în Franţa, simbolismul era un produs foarte nou în literatura noastră în momentul cînd Minulescu îl implantează, în formulele cele mai recente şi, din nou, într-un moment extrem de favorabil, cînd întreaga viaţă literară a ţării se resimţea de excesele posteminescianismului decadent şi ale semănătorismului. Curentul posteminescian părăsise zona specificului naţional fără ca fenomenul să fie înregistrat ca atare. Se crease chiar impresia că era mai românesc decît opera inspiratorului. De aici confuzia persistentă că simbolismul, în calitatea sa de reacţie faţă de posteminescianism, n-ar

putea fi inclus în notele specificului național. Mai construit se opunea, dacă se poate spune astfel, lirica poetului Minulescu abundentei lirici semănătoriste. Ca orice curent care-și trage sursele din sine, semănătorismul sfîrșea leucemic, nu fără a arunca asupra simbolismului aceeași acuzație a lipsei specificului național. Cum simboliștii, și printre ei cu prisosință Minulescu, recurgeau la asemenea „materiale" de import ca hașișuri, parfumuri, licori, degajînd o atmosferă exotică și chiar morbidă, și din tabăra semănătoristă au pornit aceleași recuzări, reluate în diferite etape și care, cel puțin inițial, nu puteau fi respinse în bloc. Din acest unghi, cum s-ar fi putut interpreta versuri ca : „De ce-ți sînt ochii verzi — / Coloarea wagnerienelor motive — / Și părul negru ca greșala imaculatelor fecioare? / De ce-ți sînt buzele pătate de violete trecătoare? / Și mîinile de ce-ți sînt albe ca albul tristelor altare / Din Babilon, / Și din Ninive?" (*Celei mai aproape*)?

O observație justă a lui E. Lovinescu, conform căreia simbolismul tindea să fie o tratare cvasimuzicală a poeziei, o muzicalizare a ei, a avut întinse urmări asupra destinului critic al operei poetice a lui Ion Minulescu. Criticul susținea că simbolismul poetului ar fi fost de esență pur muzicală, sub raportul unor calități muzicale a stărilor sufletești. Dar, cu sagacitate, criticul mai observă că mijloacele de expresie ale poetului îi întrec posibilitățile de emoție, de unde concluzia că artistul e superior poetului, căruia îi recunoștea nu numai inovația formală, formula legitimă de artă, dar și titlul de cel mai autentic reprezentant al simbolismului în literatura noastră. Studiul criticului, tipărit în 1921, apărea însă tocmai în perioada cînd poezia lui I. Minulescu, în ceasul de afirmare a lui Bacovia și Arghezi, începea să treacă pe un plan secundar. În privința muzicalității liricii minulesciene este cazul să facem aici o observație marginală : frecventele aluzii și trimiteri la muzică ale înseși versurilor sale, apoi grafica prozodiei lui. Cu mult aplomb, Matei Călinescu a deplasat „wagnerienele motive" către zona acordurilor triumfale din Bizet.

Ion Minulescu degusta pictura ca un excelent cunoscător, deosebind adică gustul fiecărei culori, apreciind valorația, fără să atingă, după propriile mărturisiri, pragul amețitor de unde trec culorile în sunete. Ca maestru al pastei, contururile îl interesau prea puțin, perspectiva nici pe atît. Ca oricărui poet inspirat, nu i-a lipsit, în vers, nici ritmul interior, nici muzica. Desigur laitmotivul, „repetițiile obsedante" sînt simpli factori adăugați. De asemenea, nu în domeniul versificației trebuie căutată capacitatea sa inovatoare. Minulescu nu a fost un instrumentalist ; de fapt, i s-a contestat însăși folosirea versului liber, cu oarecare temei. Ceea ce afirma Vl. Streinu, analizînd simbolismul, despre readucerea la principiul intern al versului — prin răsturnarea raportului dintre valoarea aritmică și cea emoțională, spre a se trece de la forme clasice imperfecte, la forme libere perfecte, a căror schemă metrică să nu depășească impulsul liric — nu se poate aplica decît cu aproximație versului minulescian.

O caracteristică nu îndeajuns de cercetată a specificului nostru liric este marele număr de inovatori ai prozodiei, de la Bolintineanu și Coșbuc la Eminescu și apoi la I. Minulescu. Fenomenul nu se înregistrează în lirica franceză sau germană. În acest sens, sub acest aspect, marcăm o primă situare a liricii minulesciene în cadrul specificului națio-

nal. Faptul că la poeții amintiți și apoi la alții, printre care Ion Barbu, fondul liric este îmbrăcat de un veșmînt ce nu s-ar putea despuia decît jupuind corpul trebuie analizat în adîncime. Cazul e cu atît mai frapant la Ion Minulescu care scria în forme laxe și al cărui mod liric poate suferi, fără primejdii mortale, operația segmentării. Am putea atunci lansa ipoteza îndrăzneață că, fără a scăpa analizei însă refuzînd definirea infinitezimală, versul lui Ion Minulescu se înscrie în acel caz de grație pe care-l identifică numaidecît și criticul și cititorul. Într-o paralelă destul de depărtată, ne-am referi la replica teatrală caragialiană — și cu atît mai mult cu cît dramaturgul a fost printre primii care au atras atenția asupra poetului.

Printre altele, lui Ion Minulescu i s-a contestat nu numai inovația formală, dar chiar și apartenența la simbolism, pe măsură ce a ieșit la iveală fondul său stenic de „om al dimineții". Însă pînă la urmă poetul a rămas credincios atît instrumentelor, cît și motivelor și materialelor acestuia. Dacă materialele sînt întotdeauna pieritoare și țin de modă, sfîrșind în muzee și anticariate sau în interioare ce se supun unor pretenții rigide — căci trepiedele de argint, măștile de bronz, lampioanele de porțelan, parfumul „Voilà pourquoi j'aimais Rosine" încetează la un moment dat să mai fie fabricate —, motivele rămîn prezente în poezie, ca o zestre permanentă, de la *Romanțele pentru mai tîrziu* la *De vorbă cu mine însumi* și *Nu sînt ce par a fi*. Motivele liricii minulesciene au fost inventariate din timp și judecate după criteriile momentului, cînd cu exaltare, cînd cu severitate. Astfel, „partenza" poate fi, la un loc sau separat, evadare sau evaziune, ceea ce spune totul. Atmosfera liricii minulesciene se pretează la o oarecare risipă de adjective : straniu, enigmatic, lugubru, macabru, dar și dezinvolt, nonșalant, șăgalnic : „Eu sînt o-ncrucișare de harfe și trompete, / De leneșe pavane / Și repezi farandole — / În lacrimi port minciuna tăcutelor regrete, / Și-n rîs, impertinența sonorelor mandole" (*Ecce homo*), de unde concluzia însemnătății ei secundare, în cadrul viziunii. Mai precis, două stări distincte se topesc într-un contact intim — melancolia și exultanța — creînd un efect inimitabil. Viziunea lirică a lui Ion Minulescu tinde către un univers distinct, unde inovația exclude, principial, tradiția. Poziția nu este greșită, în ordinea intențiilor. Și tradiția și inovația sînt însă termeni bipolari, cu sarcini pozitive și negative. Ca bagaj, tradiția este o sarcină negativă și tot negativă este și inovația ce ia naștere printr-un proces intelectual lucid, deliberat, sărăcit de aluviuni și puncte de reper în tradiție. În această privință, poetul însuși s-a exprimat cît se poate de clar : „Artă tradițională nu există. Există numai posibilități personale de creații artistice variate, care cu timpul, însă, pot deveni tradiționale, dar numai sub forma unor opere definitiv realizate și intrate în patrimoniul artistic al unui popor. Atît și nimic mai mult. A face artă după tradiție înseamnă a prepara veșnic același medicament după o rețetă unică, fiindcă tradiția exclude noutatea, invenția, fantezia, spontaneitatea, nebunia și păcatul..." („Revista fundațiilor", oct. 1941). Este adevărat că textul a fost scris într-un moment cînd se făcea din tradiție platforma unor activități „trăiriste" străine artei, dar el reprezintă destul de fidel opinia poetului.

Universul liric al lui Ion Minulescu a fost — este — nou prin fuziunea unui temperament plenitudinar cu temele permanente ale poeziei,

mobilate circumstanțial cu recuzita de import — cea mai scumpă — a epocii și pe care această fuziune o carbonizează, înfățișîndu-ne-o acoperită de un lac etern, ce-i dă preț artistic. Din toate acestea răsună un glas timbrat, foarte caracteristic, un ton aparte, ușor melancolic, cuceritor, în fine imaginea unui poet pe care cu toții îl receptăm la fel și pozitiv, o dată ce a cîștigat masele, un poet ale cărui strofe au fost puse pe muzică : „Cînta un matelot la proră, / Și imnul lui solemn plutea / Pe-ntinsul Mării Marmara, / Ca-ntr-o cetate spaniolă, / Cînd orologiul din cupolă / Anunță fiecare oră / Printr-un preludiu de mandolă..." (*Cînta un matelot*), și ne revin pe neașteptate în memorie, asemeni sus-pomenitelor replici caragialiene. Factorul cititor urmează a fi deci luat în considerare, aici, cu seriozitate și chiar opus celui critic. Atunci cînd A. Marino explica, de exemplu, voga persistentă a poeziei lui I. Minulescu prin nivelul mediu al lectorilor, el avea dreptate, însă fenomenul este ceva mai complex. Dacă G. Călinescu amenda onorabil lirica minulesciană, numindu-i locvacitatea, emfaza, retorismul, evacuîndu-l în zona liminară a gestului poetic și a sonorităților exterioare, el nu greșea în absolut și nu trăda criteriul critic. Însă mai vădea, totodată, inaderența sa de cititor format la o altă matcă, de amator al unor alte recuzite, pe care ni le-a oferit, de altfel, cu voluptate, în lirica sa. Or, între cititorul care la rîndul său nu scrie, cum se întîmplă cel mai adesea, și lirica poetului Minulescu s-a produs de timpuriu o simbioză : poetul și-a cultivat cu insistență publicul, care a fost cultivat de poet. Pe trepte, poetul și-a întîlnit cititorii, au căzut de acord, au încheiat acel pact care-l răpește pe creator din brațele criticii, destinîndu-l unei continue serbări populare. În acest punct atingem problema cea mai gingașă, enunțată însă nedezvoltată, a specificului național al operei poetului, dar fără a ne rătăci în eroarea de a ne regăsi latini sau meridionali cu precădere. Desigur, Minulescu a inovat atunci cînd a introdus, în primul eșalon, urbea în lirica noastră, așa cum se înfățișa ea în momentul istoric al primelor două decenii ale secolului nostru — o urbe proletarizată. Procedînd astfel, a luat oare acea poziție de natură a-l încadra automat în specificul național sau cel puțin a scos la iveală aspecte realiste în scrisul său? Notele sale de specific s-au potențat și i-au învigorat arta, atunci cînd, în ultimul deceniu de creație, maturizat, firește, dar întrucîtva depășit de alunecarea propriului teren, și-a regăsit matca oltenească, ulcica și vinul de Drăgășani ori peisajul dobrogean? Răspunsul nostru, pe care-l dă însuși semnul de întrebare, lămurește mai degrabă complexitatea unui creator, „om al dimineții" și totodată poet crepuscular. Specific național nu poate fi deci, un creator, prin faptul că înregistrează efectele epocii — acestea reprezentînd tocmai elementul curgător, perisabil. Cu atît mai puțin ar fi putut fi I. Minulescu, în mijlocul colecției sale de simboluri cu care îmbogățea un peisaj liric, însă într-un mod excentric. Evident, și astfel lirica lui Ion Minulescu a răspuns unei nevoi adînci de înnoire; elanul liricii sale, vocea generoasă, surîsul optimist cu care notează aspectul dramatic au cîștigat inima publicului, care și-a recunoscut alcătuirea în poet. Minulescu a tins și a izbutit să redea publicul sie însuși, într-o mișcare învăluitoare de mare amploare, pentru care avea mijloacele necesare, ale tribunului liric și ale pretorului mulțimii. A oferit masei pîinea și circul, vinul și visarea, bonom, stenic, fără speranță, fără să

creadă în mai mult şi fără să dispere. Sandaua sa grea urca cu plăcere pe scîndurile triremei, pentru plimbări colorate, mîna sa invoca zeii, observînd cu zîmbet gestul, căci pontiful nu credea în ei. Era un filozof, mai aproape de grecii pontici decît G. Călinescu, mai depărtat de idealul grec decît acesta. Un om al peisajului de podgorii, care nu produc în Oltenia licoarea grea a celor moldoveneşti, un om al mării albastre, un călător care monologa cu sine, frîngîndu-şi întrebările într-o melopee plină de farmec. Lirica sa a fost etapa necesară pe care au parcurs-o nenumăraţi cititori, înainte de a consuna cu Bacovia, Arghezi, Blaga sau Ion Barbu.

Dacă poetul nu a făcut şcoală, influenţa lui a fost remarcabilă, la toţi moderniştii noştri. Faptul atestă zădărnicia tentativelor de a-l statornici în tiparele oricărui simbolism. Tonul său ironic revine pînă astăzi în paginile lirice ale revistelor literare, iar cînd cititorul consideră cu oarecare nelinişte despletirea stilului la cutare poet tînăr, divagaţiile practicate cu sistemă, tonul oracular ce nu transmite însă nici un mesaj capital, genul abscons sub care nu se ascunde însă nimic sau aproape, versul segmentat care ar putea fi adunat într-o proză cu oarecare mişcare sau aşezat în linii clasice — aşa-zisul vers liber despre care se tot vorbeşte — ar fi semnul unui exces de zel să se caute foarte departe modelul, în producţia cea mai recentă a unor ţări depărtate. El se găseşte în romanţele lui Ion Minulescu, asimilate pînă la inconştienţă. Fenomenul nu poate fi reprobat; el certifică numai fibra comună. Personajul copios creşte la lectura romanelor şi pieselor sale de teatru, care demonstrează cel puţin luciditatea artistului, care ştia ce urmărea şi care avea principii conturate de artă. Omul, masiv şi desfăcut în haine largi, cu aerul distrat de elefant părintesc, dădea indiferent pe stradă mîna ministrului de la departamentul său — pe unde nu prea trecea — şi trecea mai departe liniştit, fiindcă nu-l recunoscuse. Aceasta se întîmpla prin 1940, cînd, copil, îl vedeam trecînd cu paşi legănaţi colţul bulevardului străjuit de castani bătrîni de pe atunci, salutînd cu bastonul ridicat pe micii strengari care se ridicau ca la un semn de pe treptele căminului de studente, să se încline la trecerea lui. În poarta blocului, invita senin pe temutul critic care — destin — venea în sens invers, să urce la dînsul ca să guste un cocteil după reţetă proprie. La ezitările pamfletarului, îl ispitea confidenţial cu ciocolată proaspătă. La 4 aprilie 1944, adolescenţii care stăteau chirciţi în adăpostul din faţa blocului Corpului didactic, împresuraţi de fişele Institutului Cantacuzino, aterizate de foarte departe, de pe chei, nu puteau şti ce dramă se consumă în blocul a cărui faţadă, văzută ameninţător de sub nivelul solului, din şanţ, creştea parcă cu nenumărate ferestre. Atunci, poetul se pregătea să părăsească o lume ale cărei seisme îl deprimaseră peste măsură. Placa comemorativă pe lîngă care se poate trece oricînd spune prea puţine. Vorbeşte mai departe opera.

150 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI WALT WHITMAN (1819—1892)

ILEANA CONSTANTINESCU

„Bunul poet cărunt" rămîne pentru cei mai mulţi cititori [1] autorul unei singure opere — *Fire de iarbă* —, opera unei vieţi, cea care dintr-un vlăstar înmugurit şi purtînd în sine rod (prima ediţie din 1855, incluzînd 12 poeme) a devenit copacul falnic cu rădăcini în solul american şi cu coroana răsfirată în universul uman şi cosmic (ultima ediţie antumă din 1892 cuprinzînd 124 de poeme).

A-i căuta lui Whitman un loc în istoria literară universală înseamnă a-i descoperi o filieră renascentistă, a marilor umanişti ce-l slăveau pe omul ieşit din bezna unor prejudecăţi, a-l înrudi cu romanticii iubitori de natură şi efuziuni lirice, cu conştiinţa apartenenţei etnice, a-l asemui impresioniştilor, care găseau miracolul într-un centimetru pătrat, simboliştilor prin varietatea de interpretări pe care o putem da motivelor sale sau realiştilor moderni prin cultul omului banal, al situaţiei obişnuite, dar şi al cuceririlor ştiinţei.

Şi, totuşi, Walt Whitman este şi rodul unor influenţe precise, pe care, spre uşurinţa exegeţilor săi, scriitorul şi le-a determinat singur: „obîrşia maternă" din Ţările de Jos, „elementele paterne englezeşti" şi „combinaţia alcătuită din locul meu natal din Long Island, ţărmurile mării, scenele copilăriei, alte absorbţii şi din forfota din Brooklyn şi New York...". A lucrat pe rînd la ferma tatălui, apoi ca tîmplar, infirmier de război, învăţător şi gazetar. Îi citea pe clasicii greci pe malurile rîului Paumanok, îl îndrăgea pe Shakespeare, pe contemporanul său Poe sau pe George Sand, era familiar cu *Noul* şi *Vechiul Testament*, cu Dante şi *Inelul Niebelungilor*, iubea poezia quakerilor, influenţa cărora o moştenise de la mama sa, transcendentalismul lui Emerson, spectacolele de operă, aventura, întinderea nesfîrşită a preeriilor.

Contemporan cu Melville şi Poe, Whitman a fost scriitorul cel mai legat de momentul istoric în care a trăit, de etapa eroică de reconstrucţie

[1] A scris eseuri literare şi politice, reunite sub titlul *Democratic Vistas, Specimen Days* etc., etc.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, Nr. 2, p. 203–207 BUCUREŞTI, 1969

a Americii, de experiența războiului civil. Perioada în care Whitman își încearcă realizarea ca om, poet și cetățean, și o dată cu sine dorește să-l înalțe pe omul-frate, coincide cu perioada în care America își caută realizarea identității și conștiinței de națiune, cînd era în așteptarea bardului, poetul vizionar și cetățean, pe care îl întrezărise poate în William Cullen Bryant sau în Henry Longfellow.

Whitman era conștient și convins de misiunea sa de rapsod și bard al democrației, dar, deși el scontase pe un efect de șoc la apariția volumului său în 1855, aprecierile nu întîlnesc așteptările, iar recunoașterea va fi tîrzie. Cu toate acestea, sînt glasuri care-l aclamă : transcendentaliștii îl îmbrățișează ca pe un confrate, Emerson îi scrie cuvinte de laudă : „Te salut la începutul unei mari cariere" ; Thoreau se interesează de el, iar o recenzie a vremii întrevede în bărbatul „mare, mîndru, afectuos, care mănîncă, bea și procreează, îmbrăcat bărbătește și degajat, cu fața arsă de soare, cu barbă, cu ținută puternică și dreaptă, cu un glas ce aduce speranță și profeție rasei generoase de tineri și bătrîni" [2] pe viitorul cîntăreț al Americii.

Pentru Whitman a fi poet însemna „a fi cel care judecă nu ca judecătorul ci ca soarele care ilumineză un obiect neînsuflețit". Poetul nu e un singur om ce reproduce realitatea, ci are chemarea și forța profetului, a îndrumătorului, care luminează noi unghere celor care nu au știut încă să le vadă. De aceea, dialectic, sfîrșitul unui poem înseamnă începutul unei acțiuni ; „Un mare poem, pentru orice bărbat sau femeie, nu înseamnă un sfîrșit, ci mai degrabă un început", căci viața poate fi cunoscută numai din trăire și nu din cărți. Principalul este ca poetul să nu se oprească la oglinda lucrurilor, ci să cuprindă esența vieții, or esența este realitatea trăită, imediată, istorică. Trecutul este mort, nu pentru că nu prezintă valoare, ci pentru că noi, absorbindu-l, am devenit oamenii epocii contemporane. Poetul trebuie să fie cîntărețul universului prezent, cu coordonatele sale esențiale. Pentru epoca lui aceste axe erau dragostea, democrația și religia :

Tovarășe !

Aș vrea să-mparți două măriri cu mine și-apoi pe cea de-a treia
care se ridică și cuprinzîndu-le
pe toate celelalte-i mult mai glorioasă,
Măreția Iubirii și Democrației, și-apoi aceea a Religiei.

(Pornind din Paumanok)[3]

Un critic [4] vedea structura marelui poem whitmanian ca o piramidă cu trei secțiuni, baza fiind omul modern, noua personalitate universală, trezită la conștiință, legată prin iubirea frățească și civică care înlănțuie întreg pămîntul ; secțiunea mediană, alcătuită din definirea și cîntarea democrației, prin introducerea eului — ca masă — în plină contemporaneitate, în drama națiunii din timpul războiului civil și a morții

[2] *In Re Walt Whitman*, 1893.
[3] Walt Whitman, *Poeme*, trad. Mihnea Gheorghiu, 1960.
[4] Este vorba de James E. Miller, Jr., în lucrarea *Walt Whitman*, New York, 1962, p.91.

lui Lincoln; iar vîrful — drumul ființei către neființă, încrederea sa în perpetuarea ciclică a vieții.

În același timp, putem considera armonia *Firelor de iarbă* în cercuri concentrice, care pornesc de la un unic centru al persoanei întîi, descifrîndu-se și împărtășindu-se întîi pe sine ca microcosm reprezentativ, desfășurîndu-se apoi spre clasa socială căreia îi aparține, spre celelalte clase, spre întreaga țară într-o cuprindere democratică, parcurgînd continentul, străbătînd oceanele spre celelalte continente-surori, îmbrățișînd lumea, universul, timpul ireversibil și aruncînd punți spre spiritualitate.

Dar indiferent de reprezentarea grafică auxiliară, opera lui Whitman este epopeea omului modern, arta poetică a lumii democrate, o cosmogonie a ultimelor decade ale secolului al XIX-lea (pentru noi a scris-o T. Arghezi în *Cîntare omului*), în centrul căreia se află un om obișnuit, dar care este cetățean al lumii.

Și, ca în orice epopee, Whitman își anunță de la bun început, ca într-o invocație antică, eroul:

Pe el îl cînt, omul simplu, omul independent.
Cu toate-acestea proclam cuvîntul: Democratic,
cuvîntul: Mase.

Cînt omul material din creștet pînă-n tălpi,
Căci vrednic de muze nu numai chipul îi este,
ori numai mintea, eu spun:
Făptura lui întreagă-i mult mai demnă,
Și-o cînt: femeia și bărbatul deopotrivă.

Și uriașa lor viață, pasionată, inimoasă, puternică,
Fericită, făcută pentru cele mai libere fapte, după
legile Providenței:
Omul modern, pe el îl cînt.

(*Pe om îl cînt*) [5]

În acest om, în pragul erei mașinilor, se trezește conștiința eului. De aceea, forma egotică în care sînt scrise majoritatea poemelor din *Firele de iarbă* este o supremă formă de altruism și generalizare. Omul modern este omul eliberat de o strînsă tradiție a predestinării, stăpîn pe sine și pe voința sa, egal cu femeia și cu fratele său, cugetînd, simțind și creînd, divin prin însăși natura sa, căci nimic din ceea ce este firesc nu poate fi rău (așa cum se mai spusese de atîtea ori înainte, de la Rabelais la Rousseau și Emerson), om obișnuit, dar grandios în universalitatea sa, a cărui fericire se află în puterea lui și se poate atinge la rîndul ei pe cele trei căi: democrație, dragoste, religie. Democrația este unica formă de guvernămînt conceptibilă și compatibilă cu individul și colectivitatea modernă, dragostea este sublima fraternitate dintre oameni, iar religia înseamnă apropierea tuturor printr-o mare încredere comună. Corolar al celorlalte două noțiuni, religia lui Whitman, izvorîtă dintr-o înaltă idee etică, înseamnă totodată încredere universală și dezlegarea de teama iminentă a morții, și nu s-a putut confunda vreodată cu bigotismul îngust.

[5] Din vol. *Poeme*, trad. lui Mihnea Gheorghiu.

Slăvind omul, Whitman îi cîntă toate momentele existenței, scriind astfel și lauda experienței, ca unică metodă de recunoaștere [6]. Experiența este variată ca florile, spune poetul, și se poate căpăta oferindu-te cu simțurile deschise lumii, colindînd cîmpii și munți, atingînd pămîntul, pipăind vegetația, privind soarele, apropiindu-te de oameni.

Și pentru a accentua noutatea descoperirilor sale, Whitman le îmbracă într-un strai nou, dîndu-le expresia celei mai autentice trăiri emoționale. Versul său liber este degajat de orice constrîngere de rimă, tipar strofic, restricție metrică sau imagistică convențională. El se structurează pe limba vorbită, înviorată de expresia colocvială sau argotică, reținînd atenția prin pitorescul numelor proprii sau prin creații ad-hoc și prin numeroasele cuvinte din alte limbi, care dau un colorit cosmopolit poemelor. Whitman însuși afirma că a scris un experiment lingvistic, cu intenția de a crea o limbă cosmopolită care să redea conglomeratul etnic al țării sale și să-i facă opera familiară oamenilor din alte țări.

Versul liber înseamnă însă prezența unui ritm implicat, a unei muzicalități a expresiei și a unei structuri simfonice pe ansamblu, cu asocieri de teme principale și secundare. Stilului său de mare oralitate îi sînt caracteristice atît procedeele sonore : asonanța, aliterația, onomatopeea, cît și altele ca : repetiția, paralelismul, inversarea ordinii cuvintelor, enumerarea, laitmotivul, simbolul, uneori folosite cu frecvență de manierism. Emerson, care-l salutase atît de entuziast la început, este iritat de procedeul enumerării folosit atît de des de poet, plîngîndu-se că America își aștepta bardul, care a scris însă doar numeroase inventare ; vocabularul poetului îl supără prin neglijență și-l caracterizează drept „un remarcabil amestec de « *Bhagavat — Gîta* » și « New York Her ald ».

Totuși, Emerson a fost aspru acuzîndu-l pe Whitman de neglijența formală. Versurile, și fiecare cuvînt în parte, sînt lucrate cu migală, iar pe ansamblu, unitatea poemelor este asigurată prin recurența unor imagini cheie : perechea antinomică marea (și apele în general) și uscatul, simbolurile morții și vieții, cu punctele lor de contact, țărmurile mării și malurile rîurilor ; soarele și luna, simbolurile dinamicii fertile a vieții și ale trecerii în lumea spirituală, orașul furnicar, semnul trăirii prezente, păsările (șoimul de munte, reprezentînd democrația, sturzul izolat — religia, o pasăre ce imită cîntecul celorlalte — dragostea) și, în sfîrșit, dar cel mai interesant, iarba. În simbolul ierbii se unesc interpretări panteiste, materialiste sau mistice. Iarba poate fi părul netăiat de pe morminte, semn al repetării perpetue a vieții, care-l face pe om să renască din natură, o hieroglifă unică ce poate fi descifrată de toți oamenii din lume, un simbol al democrației, căci omul-fir de iarbă este frumos, dar firav în individualitatea sa și puternic numai alături de ceilalți, pruncul vegetației, miracolul universului, semn al existenței lui Dumnezeu sau al oricărei alte puteri, rodul călătoriei stelelor pe pămînt. În titlu *însuși* „firele de iarbă" apar ca „frunze" de iarbă (engl. *leaf* = foaie, frunză ; *blade of grass* = fir de iarbă). A vrut Whitman prin această

[6] A anticipat unele teorii psihologist senzoriale. Interesul său pentru studierea caracterelor și diverselor metode de cunoaștere nu este întîmplător. Se știe că s-a preocupat de frenologie, care încerca determinarea caracterului după forma și particularitățile craniului.

asociere să unească iarba cu copacul mai puternic? În orice caz, iarba va rămîne întotdeauna legată de numele lui Walt Whitman și de umanitarismul său generos.

Deși contemporanii săi au fost zgîrciți în aprecieri, memoria poetului avea să stîrnească cele mai contradictorii păreri. Pe de o parte a atins apogeul gloriei atît în America cît și peste ocean în decada 1920—1930, cînd a fost prețuit drept „poet de prim rang", aparținînd „literaturii sacre", Whitman „este mai mult decît un singur scriitor : el este aproape o literatură", scria Lewis Mumford. În Europa este receptat întîi în Anglia, apoi se difuzează în Franța, Belgia, Germania, Rusia, Ungaria, România [7], stîrnind pretutindeni elogii și determinînd influențe. Pe de altă parte, calitățile lui poetice au fost contestate, acuzat fiind de superficialitate, optimism nefundamentat, de amorfism, de lipsa interiorizării, de artificiozitate, monotonie și categorisit drept un umanist pseudo-filozofico-politic, negîndu-i-se orice influență asupra dezvoltării poeziei americane.

Dar cum nu condeiele critice pasionate determină destinul unei opere, Walt Whitman și poemele sale nu pot fi etichetate și lăsate într-un sertar prăfuit. *Firele de iarbă* pulsează de viața pe care le-a insuflat-o acest mare iubitor de oameni. Și, oricît de criticat ar fi, acest mare poet rămîne părintele poeziei moderne americane, din care au crescut poeți noi, ca : Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay, Carl Sandburg, ba chiar T. S. Eliot, Hart Crane sau Thomas Dylan, care cu nota personalității lor se pot regăsi undeva în copacul generos al lui Whitman.

Cîntărețul energiei creatoare, al vieții, al arhetipului uman modern, al democrației universale, Whitman rămîne cetățean al țării sale, căci, după cum mărturisea el, „dovada că ești poet este că țara ta te absoarbe cu tot atîta afecțiune precum ai absorbit-o și tu". Numai că pentru autorul care, în încheierea cărții sale, îi spune cititorului și fratelui său :

> Tovarășe, nu-i doar o carte asta :
> Cine o atinge a atins un om.
> (*Cu bine*) [8],

patria aceasta este întreg pămîntul.

---

[7] Este tradus pentru prima oară în 1925 de Al. Busuioceanu, apoi în 1945 de Margareta Sterian și în 1950 de M. Gheorghiu, care a dat mai multe ediții succesive de traduceri din opera poetului. Numele lui Whitman este menționat în conferințe sau îi sînt dedicate studii de către N. Iorga, G. Călinescu, Al. Dima, G. Bogza, M. Gheorghiu, D. Grigorescu etc.

[8] Vezi nota 3.

UNELE CONSIDERAȚII DESPRE TEATRUL LUI NICOLAE IORGA

ELVIRA SOROHAN

În creația dramatică a lui N. Iorga ni se înfățișează o nouă dimensiune a personalității lui covîrșitoare prin erudiție, spirit de sinteză, înțelegere cuprinzătoare, intuiție și imaginație, prin crez și pasiune. Piesele sale sînt o descărcare necesară a unui temperament tumultuos, o muncă imensă (pe nedrept ignorată), de poet evocator, concretizată într-un număr de aproape patruzeci de drame, în cea mai mare parte istorice, cu o influență nemărturisită asupra mișcării noastre teatrale din primele decenii ale veacului al XX-lea. Activitatea lui totală ca om de teatru nu s-a bucurat pînă acum de o cercetare sistematică, comentariile fiind limitate la cronici dramatice ocazionale.

Teatrul românesc trecea printr-o criză, era perioada de incertitudini de după originalul Caragiale, a cărui manieră nu a putut fi imitată sau împrumutată de urmași. Drama istorică de la începuturile ei, făcute de Hasdeu (1867), trecînd la Alecsandri, Eminescu și pînă la Al. Davila (1902), mergea pe linia romantismului, alături de ea făcîndu-și loc feeria scrisă în genul dramei folclorice. Criticii dramatici ai vremii [1], comparînd teatrul românesc cu mișcarea teatrală străină, ajung la concluzia că, adesea, subiectele nu sînt destul de românești și nu reprezintă specificul geniului poporului nostru, că scena este încă dominată de autori străini, în timp ce piesele lui L. Blaga sau A. Maniu nu au văzut încă lumina rampei. Repertoriul dramatic original trebuia îmbogățit cu piesele lui M. Sorbul, Camil Petrescu, V. Eftimiu, V. I. Popa, N. Iorga ș.a., teatrul trebuia, în sfîrșit, să-și împlinească menirea sa educativă, să fie, cum spunea Camil Petrescu „o instituție pentru cultivarea marii tradiții și pentru educarea fruntașilor teatrului românesc" [2].

Într-o conferință ținută la Teatrul Național din București, în 1932, N. Iorga pleda pentru teatrul cu sens social, instituție de educație cetă-

[1] I. M. Sadoveanu, *Teatrul românesc în legătură cu mișcările străine*, în „Viața literară", 25 iunie, 1926.

[2] Camil Petrescu, *Teatrele de pretutindeni*, în *Opinii și atitudini*, 1962, p. 305.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18 NR. 2, P. 209–216, BUCUREȘTI, 1969

țenească, așa cum era odinioară la vechii greci, în Spania evului mediu, în Anglia sau Franța. El voia un teatru „în slujba neamului", la îndemîna oricui, dacă se poate în aer liber (așa cum a experimentat, de altfel, la Vălenii de Munte), degajat de interese mercantile, „un teatru pentru oameni, cu oameni și despre lucruri omenești, cu oameni întregi și pentru oameni întregi, deci și pentru un sens uman" [3]. Efectul unei piese, spunea el, se desprinde din atitudinea cu care pleacă publicul, scopul este atins, valoarea este fixată „cînd se produce ceea ce se numea în teoria grecească catharsis" [4].

Mare admirator al lui Shakespeare, ca „expresie a sufletului național" englez, a lui Molière („un Shakespeare înlănțuit"), Iorga credea în funcția socială a teatrului voltairian și în importanța esențială a dramaturgiei lui Ibsen pentru epoca modernă.

Prin dramele istorice (partea majoră a creației sale dramatice), N. Iorga „chema înapoi spre tradiție" [5]; total refractar înnoirilor de la romantism încoace (G. Călinescu), colaboratorul și conducătorul „Sămănătorului" respingea modernismul și considera, în mod exagerat, că tot ce e în afară de tradiție este „cosmopolit" și decăzut. De aceea sursele de inspirație i-au fost marile momente ale istoriei universale și naționale, pe care „o cunoștea aproape monstruos..., în cele mai mici detalii, direct de la izvoare" [6]. Încercările de a aduce pe scenă oameni și împrejurări din viața contemporană au însemnat simple dramatizări lipsite de suflu, palide și fără efect.

Pentru a răspunde nevoii de clasificare a unui mare număr de piese, începînd cu *Mihai Viteazul*, 1911, și sfîrșind cu *Moartea lui Alexandru*, 1939, am utilizat drept criterii călăuzitoare cronologia și spațiul în care se desfășoară acțiunea, se înțelege, fără să le putem aplica rigid în toate împrejurările. Am grupat mai întîi dramele închinate Antichității, a căror acțiune se desfășoară pe malurile Pontului Euxin, în Grecia, Egipt sau Asiria (*Ovidiu*, *Casandra*, *Moartea lui Asur*, *Moartea lui Alexandru* etc.). Amintim drama epocii bizantine *Catapeteazma ruptă-n două*, în care se descoperă numeroase adevăruri general umane, aluzii la prezent, ca în multe alte evocări teatrale ale lui Iorga, care nu rămîn o simplă prelucrare a istoriei, întrucît invenția dramatică este pusă în slujba unei tendințe în a cărei virtute moralizatoare credea autorul.

Un alt grup de drame se desfășoară în lumea europeană a evului mediu, din care Iorga își alege, cu o anumită rațiune, o figură ca aceea a lui Francisc din Assisi (*Sfîntul Francisc*), un tip de talentat pictor florentin (*Ultimă rază*), un luptător din timpul lui Ludovic al XVI-lea (*Contra patriei*) sau este atras de figura reginei Cristina a Suediei (*Regele Cristina*).

În sfîrșit, în ultimul grup de piese, cel mai mare ca număr, se pot înmănunchea dramele istorice naționale care merg pe firul istoriei poporului, de la *Răzbunarea pămîntului*, ce se petrece într-un „timp mitic românesc", continuînd cu evocarea unor figuri proeminente: Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Elisabeta Movilă, Constantin Brîncoveanu, Tudor

---

[3] N. Iorga, *Sensul teatrului*, [Conferință], 1932, p. 4.
[4] N. Iorga, *op. cit.*, p. 7.
[5] Camil Petrescu, *Fes și costum național*, în *vol. cit.*, p. 55.
[6] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 542.

Vladimirescu ș.a., pînă la „piesele simple" din viața citadină contemporană. Mai amintim dramatizarea povestirii *Fata babei...*, după I. Creangă, și basmul dramatizat *Frumoasa fără trup*.

N. Iorga a teoretizat adesea ideea satului ca vatră a civilizației românești [7], cu toate acestea, țăranul și specificul vieții rurale nu au constituit o preocupare a omului de teatru Iorga, în măsura în care s-a apropiat de aceleași probleme în postura de ideolog al unor direcții culturale bine cunoscute.

În lumina aceleiași corespondențe temperamentale trebuie să vedem înclinația evidentă a autorului spre cultivarea cu predilecție a dramei de structură clasică dezvoltată în cinci acte.

Sarcasmul, care nu-i lipsea strălucitului orator, devenea cuminte observație morală atunci cînd era încorsetat în formula dramatică a comediei, pe care a încercat-o cu rezultate mediocre (*Zbor și cuib*, *Molière se răzbună*).

Manifestînd o atitudine consecventă de dezaprobare a literaturii contemporane, pînă la negarea unor valori recunoscute, Iorga ignoră total modalitățile mai noi de comunicare și, cu cîteva excepții doar, folosește în drama sa maniera replicii versificate, ca în teatrul antic sau shakespearian.

Volumele sale de *Istoria literaturii românești contemporane* (1934), „operă bizară" (G. Călinescu) ne pun la îndemînă o sinteză a părerilor despre teatrul românesc de la Hasdeu încoace, în care găsește „decisive reminiscențe din teatrul francez" [8], mai exact influența lui Racine și Hugo, cărora el însuși le era tributar, fără s-o recunoască, sau descoperă stîngăcii de fond și formă în evocările lui V. Eftimiu (*Ringala*) și M. Sorbul [9] (*Letopiseți*).

Din dorința de a da scenei românești o piesă istorică cu care să evadeze din zona romantismului, într-un limbaj care, alături de alte artificii, să întărească atmosfera de epocă, a rezultat *Doamna lui Ieremia* (1926), o dramă „care abandonează procedeele romantice" [10], una dintre cele mai bune creații ale teatrului istoric la noi și cea mai realizată dintre piesele lui N. Iorga. Exceptînd *Doamna lui Ieremia*, care a fost mai mult jucată și comentată de critica dramatică, restul dramelor sale, realizări inegale, pot fi puse cu greu sub semnul unei influențe pînă la precizarea autorului și, totuși, în ele abundă o serie de procedee luate de pretutindeni, din dramele romantice românești, din logica și armonia tragediei antice, din realismul dramei engleze, mai puțin din unitatea teatrului clasic francez și din problematica teatrului modern. Toate acestea capătă însă o notă de originalitate greu de definit și apreciat, îmbracă un conținut care lasă impresia unei unități de idei, pe care o dobîndești după lectura integrală a acestei întinse creații dramatice. De multe ori însă conținutul de idei se pierde într-o formă versificată defectuoasă.

Uneori ești înclinat să crezi că Iorga a scris teatru numai pentru sine, dictat de o nevoie interioară, fără să se adreseze în mod expres spectatorului, ca și Blaga, ignorînd posibilitățile actorului. Se ocupă

---

[7] N. Iorga, *Ce putem învăța de la francezi*, [Conferință], 1923.
[8] N. Iorga, *Ist. lit. rom. cont.*, vol. II, 1934, p. 200.
[9] *Op. cit.*, p. 203.
[10] I. M. Sadoveanu, *op. cit.*

mai mult de eroul principal pe care îl vrea măreț, pasionat și, cu egoism parcă, îl diferențiază frapant de celelalte apariții scenice, pe care le lasă cu un destin dramatic nebulos.

Tiradele sînt lungi, actorul trebuie să posede mijloace vocale excepționale, să-și recite replicile cu voluptate într-un anumit ritm, pe care autorul pune mult preț și îl impune prin structura versului său. Lectura dramelor trebuie făcută cu voce tare, nuanțată, numai astfel se poate restitui valoarea textului, atunci cînd ea există într-adevăr.

Indicațiile și detaliile de decor date de autor sînt destul de sumare; ele dezvăluie însă preferința pentru o scenă largă, cu fundalul dus mult în spate, pe care omul să se profileze puternic și să acționeze în libertate. De multe ori însă eroii creați de Iorga nu reușesc să folosească această suprafață de evoluție, fiindcă ei vorbesc mai mult decît acționează. Se poate spune, cu totul întemeiat, despre unele dintre piesele lui Iorga (așa cum s-a spus despre producțiile dramatice ale lui Claudel [11] sau Blaga [12]), că au nevoie de un public purificat, prevenit, elită intelectuală interesată să guste semnificația subtilă a replicilor, dispusă să suporte discursuri în versuri.

Conflictele pieselor sînt întotdeauna fixate în timp și spațiu, marele istoric nu se poate degaja de servitutea cronologiei, fixîndu-se cu exactitate în momente excepționale ale istoriei, a căror culoare reușește de cele mai multe ori s-o sugereze. Anacronismele pe care totuși le descoperi sau inadvertențele în limbajul de epocă rămîn amănunte care nu împiedică înțelegerea esenței epocii prezentate. Se găsesc răspîndite pretutindeni în teatrul lui N. Iorga cugetări și concluzii care țin de filozofia istoriei și a existenței umane, personaje simbolice care vorbesc în numele moralei, propagînd principiul socratic al binelui.

Surprinzătoare în concepția autorului este o notă de accentuat scepticism, împins pînă la un fatalism de nuanță mistică, prezent, mai ales, în piesele din ultimii ani ai vieții. Eroii săi comunică prin lungi tirade credințele lor despre sensul vieții, văzută ca o clipă în mersul general al lucrurilor, implorînd necunoscutului „deslușirea celor ce-or fi pe urmă" [13]. Credința puternică în destinul ce (ca în tragedia antică) se împlinește inexorabil, ca un dat din afara voinței umane, îndemnînd, ca în filozofia stoică, la pasivitate și resemnare, este înfruntată de Mnesicle, un filozof de la curtea Cleopatrei, care încearcă s-o scoată din starea de resemnare în fața apropiatei prăbușiri a regatului:

„Soarta?... Dar ea nu este decît ceva din noi,
Antoniu... Din voința noastră trece înainte.
Puterea care nouă ne pare a veni
De-aiurea... Cugetarea pierdut-a minții noastre,
Pîn-la Olimp se-nalță, s-afundă în Infern
Și ne-ngrozim de dînsa, pe cînd ea nu e alta
Decît curajul nostru ori lașitatea..." [14].

---

[11] G. Duhamel, *P. Claudel*, Paris, 1919.

[12] Al. Paleologu, *Teatrul lui L. Blaga*, „Studii și cercetări de istoria artelor", seria Teatru, muzică, cinematografie, nr. 1, 1966.

[13] N. Iorga, *Cleopatra*, 1928, p. 63.

[14] N. Iorga, *Cleopatra*, 1928, p. 44.

Ni se pare semnificativă, pentru momentul în care se afla atunci Europa (1928), evocarea unui timp în care voința și curajul puteau înlătura un mare pericol care pîndea colectivitatea. Subliniem cu acest prilej intuiția istoricului cu genialitate, vizionar mai presus de timp.

Ideea destinului care acționează ca ceva necesar în lume este complicată în judecata înțeleaptă a cărturarului bizantin Fotie cu ideea vieții veșnice, care capătă mereu alte și alte întruchipări. Viața, spune el:

„E una! Ori de-i vorba de trupuri ce se-ncearcă
Ori dacă mintea cată să afle drumuri noi,
Ori dacă tu Drosilla ești zorile-n lumină
Ori dacă înțeleptul cărunt găsește-un gînd,
Nu e deosebire decît în aparență.
Această mîndră fată, ostașul victorios
Un cezar care duce popoarele pe cale-i,
Un zugrav care-ncearcă icoana domnului,
Călugărul ce cîntă-n chilia lui un imn
Sîntem ca și o floare ce rîde din potiru-i
Ca vîntul care trece pe cîmpii înverziți,
. . . . . .
Ca iarba ce-și dă colțul și-n iarnă va pieri,
Ca însăși cugetarea divin-asupra noastră:
Același lucru unic, murind și înviind,
Ce-și schimbă numai haina și veșnic el rămîne"[15].

Personajul acesta este simbolul omului de bibliotecă, a cărui naivitate și bună-credință sînt exploatate; fiind atras în treburi politice el este un sacrificat al unor intriganți imorali („atunci cînd se aruncă pe marea de lupte grele-a lumii"). Părerile lui despre morală (și despre cumințenia cu care omul trebuie să-și împlinească menirea ce i-a fost dată) se întretaie cu acelea ale prietenilor săi, care vor să cheltuiască din plin dinarul ce s-a dat vieții:

„Dar... Viața se cere-a fi trăită
Așa cum este. Cine ne-o dă e vinovat,
Cu toată fericirea ce-o întovărășește.
Iar noi supuși voinței ce e mai sus ca noi,
Sorbim din a ei cupă pîn-la o picătură"[16].

Este aici un fel de comentariu cinic al dictonului latin *nemo contra deum nisi deus ipse*. Spectatorul sau cititorul este din nou stimulat să recurgă la similitudini cu viața scriitorului.

Rod al anului 1939 (anul precedent morții) este piesa *Moartea lui Alexandru*, cu care Iorga se afundă adînc în istoria dinaintea erei noastre, dramatizează fără calități excepționale (dar ceea ce interesează este ideea) agonia unui mare om, a cărui moarte au prezis-o zeii.

Poporul fabulează, spunînd că împăratul lor era un semizeu purtat din victorie în victorie de vraja unor demoni. Sfîrșitul lui Alexandru se produce, simbolic, în prezența Gellei, o fată macedoneană, care îi umple ultimele clipe, cîntîndu-i o doină de acasă. El moare senin, împăcat

[15] N. Iorga, *Catapeteasma ruptă-n două*, 1934, p. 32–33.
[16] N. Iorga, *Catapeteasma ruptă-n două*, p. 10.

cu strămoşii şi cu sine, ducînd cu el credinţa că „Eroul nu se cade aici a dăinui / Cînd fapta lui făcută-i şi nu mai e nevoie". Iorga dezvoltă în această dramă, ca şi în alte scrieri, teoria omului de geniu care dispare atunci cînd misiunea lui e împlinită desăvîrşit [17].

În *Răzbunarea pămîntului*, 1938 (tragedie în gen antic pentru teatru în aer liber), alegoria este vizibilă, pămîntul îmbelşugat care se răzbună împotriva cuceritorilor, aproape fără voia autohtonilor, nu este altul decît pămîntul străbun al ţării noastre, iar timpul acţiunii poate fi descifrat cu aceeaşi uşurinţă în particularităţile epocii năvălirilor barbare, ca şi în cele ale epocii contemporane autorului. Poporul acesta îmbrăcat în zdrenţe, „deşi pămîntu-i roditor", se supune, nu luptă, dar sufletul lui colcăie de ură, femeile şi preoţii rostesc prevestiri sinistre, blestemă, fac exorcisme în cor : „Pămînt iubit, străinului pradă / Necontenit puterea să-ţi scadă / Tu roada-ţi opreşte / Căci lui doar îi creşte" [18]. Blestemul, aici ca şi în alte piese (*Casandra*, *Doamna lui Ieremia*), devine obsesie, ameninţînd permanent ca o sabie a lui Damocles, iar în cele din urmă se împlineşte în proporţii apocaliptice : izvoarele seacă, cetatea e în flăcări, femeia îşi omoară bărbatul, copilul îşi ucide mama şi nimeni nu scapă prin fugă.

Finalul este înseninat de petrecerea poporului în libertate, cu ultima replică a conducătorului :

> Să se înalţe iarăşi nemaiuitatul cîntec
> Şi jocurile noastre sfinţească ţerna ta,
> Pămînt pe care nimeni în veci nu-l va supune [19].

Recunoaştem şi în acest final tendinţa autorului de a da ultimei replici valoarea pe care într-o fabulă o are morala.

Oamenii acestui străvechi pămînt îmbrăţişează crezul panteist (deus sive natura) al divinităţii întruchipate în apă, în soarele cald, în taina pădurilor, în muncă şi rugăciune, în iubire şi petreceri, asemenea lui Zamolxe creat de L. Blaga, care crede că atotputernicul e întrupat în floare, în gînd, în izvor. Am putea explica prezenţa misterului în cîteva dintre dramele lui N. Iorga (*Învierea lui Ştefan cel Mare*, *Zidirea mănăstirii Argeş*) prin preferinţa generală a teatrului din secolul nostru pentru misterul păgîn sau creştin.

Ceea ce mai poate fi desprins, ca element comun structurii multora dintre dramele sale pe motive istorice, sînt procedeele romantice pe care le-a evitat pe cît posibil în *Doamna lui Ieremia* pentru a le îmbrăţişa cu consecvenţă în alte evocări. Travestiul romantic ca mijloc prin care personajul, ale cărui libertăţi sînt oarecum limitate, reuşeşte să acţioneze şi să contribuie sub mască la clarificarea acţiunii este ales ca procedeu de bază în *Învierea lui Ştefan cel Mare* şi *Sfîntul Francisc*. Alte personaje se travestesc numai într-un anumit moment al evoluţiei dramatice, în semn de împotrivire sau pentru a se sustrage voinţei acelora cu care intră în conflict. Eroina din *Fratele păgîn* îmbracă hainele unui copil de casă pentru a-şi vedea iubitul, Velica din *Mihai Viteazul*, o apariţie demonică (asemenea Nonei din *Tulburarea apelor* a lui L.

[17] Vezi L. Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930, p. 20.
[18] N. Iorga, *Răzbunarea pămîntului*, 1938, p. 15.
[19] N. Iorga, *Răzbunarea pămîntului*, 1938, p. 30.

Blaga), simbolizînd îndemnul la unitatea românilor, se îmbracă în flăcău luptător pentru a-l putea ocroti pe domn.

De altfel, ultima dramă citată (*Mihai Viteazul*) este una dintre evocările istorice ale lui Iorga care rezistă unei serioase analize. Realizarea ei a fost precedată de un poem cu același subiect, care nu a însemnat decît un exercițiu din care piesa a cîștigat. Preocupările lui Iorga pentru această glorioasă domnie datează din 1901, cînd se sărbătoreau 300 de ani de la moartea lui Mihai, eveniment pe care istoricul îl întîmpină cu o monografie, o lucrare între istorie și beletristică, urmată (în 1904) de o evocare asemănătoare închinată lui Ștefan cel Mare. Bogata caracterizare a domnului, care o întrece pe aceea făcută de Bălcescu, este reluată în drama concepută ca un elogiu al intențiilor și realizărilor lui Mihai, cu același scop de a da contemporanilor o lecție de morală practică, într-o formă mult mai îngrijită.

Dacă personajele nu sînt decît rareori tipice (fiindcă s-a oprit la personalități), situațiile însă sînt dintre acelea care s-au repetat de multe ori în istoria universală. În piese ca *Un biet moșneag și-un doge*, *Constantin Brîncoveanu* sau *Mihai Viteazul* este dezvoltată, cu mult realism, ideea complotului, trădarea, cauză a morții marilor oameni. Un singur om are libertatea să spună „adevărul în lumea de minciuni" a curții, măscăriciul. Simbolic, moartea lui [20] înseamnă moartea libertății de a vorbi.

Limbajul parabolic pe care îl folosesc o sumedenie de personaje înțelepte create de autor trădează pasiunea lui N. Iorga pentru cugetare și aforism. Replica este mai lucrată, evitîndu-se banalul. Versul dramelor la care a lucrat cu mai multă dăruire (*M. Viteazul*, *Catapeteazma*...) este ritmat, se recită ușor, culoarea e dată de imagini inedite: „bun la suflet ca o făgăduință", „bătrîn ca vremea", „frumoasă ca zorile-n lumină", „vor mișca încoace pădurile de pene" sau „o sabie setoasă de sînge". Iată plîngerea unui călugăr împotriva ienicerilor turci:

Ajuns-au pîn-la mine, zăbrelele sînt rupte,
Ferestile sfărîmate, altarul pîngărit,
Odăjdiile rupte, odoarele prădate
Și am găsit acuma prin cîrciume purtat
Potirul cel de aur din care-al tău părinte
Luă împărtășirea în ultimul lui ceas [21].

Uneori sînt intercalate versuri populare, sub influența lui Alecsandri și Hasdeu, reproduse în împrejurări excepționale. Viers-Dulce, de exemplu, rostește doine de jale sau de vitejie pentru a îndepărta tristețea lui Mihai. Alteori se introduc nume create în chip foarte original și armonios, cum ar fi de pildă Mnesicle, Plusidor, Drosilla, Gella. Mai ales în piesele neterminate sau asupra cărora nu a mai revenit (*Zidirea mănăstirii Argeș*, *Molière se răzbună*, *Gheorghe Lazăr*) ritmul este defectuos, recitarea este greoaie, scăzînd valoarea întregii acțiuni. Dincolo de aceste neajunsuri de formă și luîndu-ne libertatea să ignorăm naivitățile scenelor din viața contemporană [22] și intenția tezistă a unor evocări, găsim cu satisfacție viziuni poetice încărcate de multiple sensuri

[20] N. Iorga, *Învierea lui Ștefan*, 1920.
[21] N. Iorga, *Mihai Viteazul*, 1920.
[22] Vezi N. Iorga, *Trei piese simple*, *Zbor și cuib*, *Omul care ni trebuie*.

morale general valabile care susţin unitatea operei, caractere puternic conturate (Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, Cristina, Elisabeta Movilă), capabile să transmită mesajul creatorului lor.

Remarcăm meşteşugul cu care N. Iorga, slujindu-se de cunoaşterea istoriei pînă la amănunt, îşi încadrează perfect cea mai mare parte a eroilor săi în atmosfera epocii în care au trăit. Dacă istoricul ar fi avut răgazul să revină asupra operei sale dramatice, lucrînd mai mult la cizelarea formei, ar fi atins un nivel artistic mai ridicat, ceea ce ar fi dat rezistenţă teatrului său; ideile şi tendinţele ar fi dobîndit astfel un plus de valoare, sensurile s-ar fi deslușit mai uşor.

În primele decenii ale veacului nostru, L. Blaga este creatorul „doctrinei miracolului" în teatrul românesc, M. Sorbul autorul primei „comedii tragice", iar Al. Davila creatorul dramei istorice, stăpîn pe arta evocării, alături de care poate fi aşezat N. Iorga, autor de teatru istoric cu vădite semnificaţii filozofico-moralizatoare pentru prezent. Tipărite în majoritate la Vălenii de Munte, dramele lui N. Iorga, fără să fie prea mult jucate, au avut totuşi o influenţă asupra evocărilor dramatice încercate de contemporanii săi şi de posteritate (M. Sorbul, V. Eftimiu, Ion Luca, Ion Omescu).

În cele aproape patruzeci de piese scrise de N. Iorga, cu toate inconsecvenţele amintite, există în esenţă un real şi original talent dramatic, folosit cu dăruire totală şi bună intenţie faţă de spectator sau cititor, un *modus vivendi*, dublat de credinţa împlinirii unei datorii naţionale şi sociale.

INSPIRAȚIE ISTORICĂ ȘI PARADOX ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

CORNELIA COMOROVSKI

Frămîntarea legată, la fruntariile între epoci, de naşterea unor noi certitudini sau, într-o aceeaşi perioadă de timp, de trecerea de la categoriile acțiunii la cele ale contemplației, și invers, își află adeseori expresia literară în forme paradoxale. Asupra unor astfel de momente se opresc și autorii, din ultimul veac, ai unor piese de inspirație istorică. Am reținut două destine dramatice — Thomas Becket și Ioana d'Arc — ca fiind reprezentative pentru tranzițiile, generatoare de forme paradoxale, menționate mai sus [1].

În piesa lui G. B. Shaw, Ioana d'Arc este condamnată la ardere pe rug printr-o sentință dreaptă, pronunțată, în urma unui proces ireproşabil, de către judecători binevoitori și de bună credință, care i-au dorit și urmărit binele. Crima baronilor care l-au ucis pe Thomas Becket (*Murder in the Cathedral* — T. S. Eliot) este necesară; de asemenea uciderea Ioanei d'Arc în dramele lui Péguy și Claudel. Viziunea asasinului inocent sau a crimei necesare îi apropie, prin caracterul ei paradoxal, pe acești autori care au zăbovit asupra celor doi eroi : Ioana d'Arc, Thomas Becket.

Paradoxul lui Shaw își află temeiurile într-o perspectivă istorică. Autorul caută înlănțuirile cauzale, merge, cronologic, către rădăcini, stabilește factorii determinanți și explică inocența asasinului.

În perspectiva istorismului drama încearcă să recreeze, de pe planul conștiinței moderne, conștiința epocii în cadrul căreia se desfășoară evenimentele. În prefața la *Sfînta Ioana*, Shaw declara : „I write in full view of the Middle Ages...". G. Durand remarcase structura sintetică a observației istorice : „Le prototype représentatif de la démarche historienne part toujours d'un effort synthétique pour maintenir en même temps dans la conscience des termes antithétiques" [2].

---

[1] Dintre piesele care au poposit asupra acestor două personalități au fost alese : *Jeanne d'Arc* (Charles Péguy), *Saint Joan* (G. B. Shaw), *Murder in the Cathedral* (T. S. Eliot), *Jeanne d'Arc au bûcher* (Paul Claudel), *L'Alouette* și *Becket* (J. Anouilh).

[2] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Univ. de Grenoble, 1960, p. 379.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 217–224, BUCUREȘTI, 1969

Cînd Shaw spunea în prefață: „...my drama of Saint Joan's career, though it may give the essential truth of it, gives an inexact picture of some accidental facts", nu își propunea reproducerea fidelă a faptelor, ci descifrarea sistemului în care ele au avut loc, au fost posibile, sînt explicabile. Sentința de ardere pe rug este înțeleasă; anomalia devine normalitate. Astfel ne aflăm în fața unei răsturnări paradoxale a perspectivei asupra evenimentelor. În epilog Ladvenu reflectează pe marginea reabilitării Ioanei d'Arc: „At the trial which sent a saint to the stake as a heretic and a sorceress, the truth was told; the law was upheld"; ...și totuși de aici a decurs „the lying sentence". Iar acum, cînd un nou proces i-a condamnat pe foștii ei judecători, se azvîrle „calumny of the dead who did their duty"; și din această „orgy of lying" ...„the truth is set".

În chip paradoxal, adevărul a generat minciună, iar minciuna adevăr.

Prefața subliniază că procesul care i s-a făcut Ioanei a fost „very careful and conscientious", iar cel căruia i-au fost supuși judecătorii ei „has been much more unfair than their trial of her"; că tribunalul care a judecat-o pe Ioana a fost „honest and legal", „exceptionally merciful", dar „the human fact remains, that the burning of Joan of Arc was a horror...".

Intuirea originilor, gustul pentru explicația cauzală și încercarea de a înțelege timpul, concretizîndu-l, îl apropie pe Shaw, și chiar pe Anouilh, de concepția despre timp a secolului al XIX-lea. „Jamais autant qu'au XIXe siècle le temps n'était apparu aussi perceptible aux yeux de l'esprit, comme aussi assimilable par la pensée. Mais ce temps perceptible n'est tel que parce qu'il est conçu comme une immense chaîne causale" [3].

Péguy, Eliot sau Claudel caută în eveniment reflectarea unor esențe imuabile; opera dramatică e intenționată ca oratoriu (Claudel), intitulată mister (Péguy), realizată cu sobrietatea de mijloace a tragediei atice. Imuabilul nu presupune staticul; ei înregistrează mișcarea, dar nu istoria. Lumea ca întreg este concepută prin perspectiva revenirii a ciclului.

„Thomas, We do not know very much of the future
Except that from generation to generation
The same things happen again and again".
(*Murder in the Cathedral*, p. 1).

În cadrul perspectivei ciclice destinul individual este ireversibil, nu pentru că ar fi determinat, ci pentru că este chemat către o finalitate. „A Christian martyrdom is never an accident..." rostește arhiepiscopul de Canterbury în interludiu.

Perspectiva ciclică presupune confruntarea unor categorii eterne, a unor invariante; binele și răul se condiționează reciproc, între acțiune și pasivitate, între clipă și eternitate nu se poate trage o limită; nici între cunoaștere și necunoaștere, între mișcare și repaos. Lumea lui Eliot este „instant eternity".

În această perspectivă de eternă confruntare și alăturare a contrariilor plasează T. S. Eliot drama lui Thomas Becket. Incidența pla-

[3] G. Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950, p. XL.

nului atemporal în istorie și resorbirea istoriei în categorii imuabile atrag după sine o situație paradoxală ; urmărind interesele lor mărunte, oamenii înfăptuiesc un tipar cosmic. „A martyrdom is always the design of God" se spune în interludiu.

Jertfa de sine a lui Becket aduce pace în sufletele locuitorilor din Canterbury ; dar cum această pace a fost dobîndită prin asasinat, răul apare, în chip paradoxal, necesar.

„Third Priest

...the Church is stronger for this action.
Triumphant in adversity. It is fortified
By persecution : supreme, so long as man will die for it :"

(*Murder in the Cathedral*, p. II)

George Steiner vorbește despre paradoxul tragediei creștine netragice, optimiste... „The Christian vision of man leads to a denial of tragedy" [4]. Ideea este subliniată în interludiu, în predica lui Thomas Becket despre nașterea și patimile lui Hristos : „For who in the World will both mourn and rejoice at once and for the same reason ? For either joy will be overborne by mourning, or mourning will be cast out by joy ; so it is only in these our Christian mysteries that we can rejoice and mourn at once for the same reason".

Simbolismul ciclic, specific piesei lui T. S. Eliot, sugerează alăturarea paradoxală a contrariilor în unitatea creației. Ziua și noaptea alternează ; anotimpurile se înlocuiesc succesiv, într-o continuă rotație ; imaginea paradoxală a roții care într-una se mișcă și se află în același timp în absolută imobilitate domină întreaga piesă a lui T. S. Eliot.

„Thomas...
...the wheel may turn and still
Be forever still".

(*Murder in the Cathedral*, p. I)

★

Viziunii paradoxale a evenimentelor îi corespunde, în chip consecvent, o imagine paradoxală a personajului. În antropologia shaviană nu există nelegiuți. „There are no villains in the piece" declară prefața „...if Joan had not been burnt by normally innocent people in the energy of their righteousness her death at their hands would have no more significance than the Tokyo earthquake, which burnt a great many maidens. The tragedy of such murders is that they are not committed by murderers...".

Culpa celor care au contribuit la moartea eroului constă într-o eroare explicabilă, pe care dramaturgul o analizează. În piesa lui Shaw, Warwick apără în chip legitim statul englez, iar Cauchon aplică riguros legile bisericii catolice, subminate cu adevărat de faptele Ioanei. Cei ce au pronunțat sentința de ardere pe rug a Ioanei d'Arc nu pot fi trași la răspundere, căci au fost de bună credință.

Ei întrupau ideile unei epoci sau ale unei categorii sociale. Metafora „hainelor" care se zdrențuiesc, sau a căror modă se schimbă, exprimă

[4] *The Death of Tragedy*, London, Faber & Faber, 1961, p. 341.

existența, în aceeași măsură necesară și caducă, a convingerilor și a ideilor. În epilog, în anul 1546, sosește, alături de ceilalți vii și morți, un viitor cleric din 1920, îmbrăcat cu hainele epocii sale. Tuturor li se pare ridicol costumul lui; lui i se par ridicole costumele lor. Cînd Dunois afirmă că orice haină, în afară de propria noastră piele, este caraghioasă, el opune respectării rigide a unor legi efemere contactul uman direct și judecata lucidă a personajului nonconformist.

„It is what men do at their best, with good intentions, and what normal men and women find that they must and will do in spite of their intentions that really concern us" — scrie Shaw în prefață.

Acționați de structurile sistemului în care trăiesc, personajele devin niște „semne" care le comunică. „Cauchon and Lemaître have to make intelligible not only themselves, but the Church and the Inquisition, just as Warwick has to make the feudal system intelligible, the three between them having thus to make a twentieth century audience conscious of an epoch fundamentally different from its own" (G. B. Shaw, *Saint Joan*, Prefața). „Ils auront beau nous traiter de barbares plus tard..." reflectează Cauchon (*L'Alouette*) despre cei care în viitor ar putea să nu înțeleagă că toată comportarea judecătorilor față de Ioana fusese doar o consecință firească a unor condiții date.

Unele personaje capătă atributul reflexivității; devin conștiente de lipsa libertății lor interioare. În asemenea cazuri Shaw desființează axa temporală într-o viziune sincronică a acțiunii medievale și a conștiinței contemporane. Viziunea sincronică a evenimentelor e sugerată de Anouilh prin imprecizia decorului și a costumelor.

„Un décor vague" (*Becket*).

„Un décor neutre", „Les costumes sont vaguement médiévaux" (*L'Alouette*).

În eroul de pe scenă, care întrerupe gestul sau frazele implicate de ficțiune meditînd asupra propriilor sale acte, se produce o dedublare; el întrupează două conștiințe logic incompatibile: de personaj care intră în sistemul de convenții al epocii în care se petrec evenimentele piesei și de comentator, care poate privi, din afara acestui sistem de convenții, evenimentele în care sînt prinse toate personajele, inclusiv propria sa ființă. Personajul iese dintr-un referențial (al ficțiunii) și se înscrie în alt referențial (al metaficțiunii), incompatibil cu primul.

„...they were part of the Middle Ages themselves, and therefore as unconscious of its peculiarities...". „But the play would be unintelligible if I had not endowed them with enough of this consciousness to enable them to explain their attitude to the twentieth century". Explicațiile date de cele trei personaje — Cauchon, Lemaître, Warwick — „...are the things they actually would have said if they had known what they were really doing..." (Prefața).

Dimensiunea reflexivă își află rostul dramatic în încărcarea episodului medieval cu problematica epocii noastre. Uciderea Ioanei de către inocenți extrapolează tragedia; auditoriul, marcat și el de „hainele" timpului său, simte ceea ce Shaw declarase din prefață că urmărește: „...we may charge our consciences...".

Lipsa de voință și incapacitatea de opțiune a ucigașilor lui Becket și ai Ioanei sînt sugerate, de către Eliot și Claudel, printr-un sistem de imagini care să evoce, alegoric, ignoranța: prin aluziile la universul animalier.

Rugîndu-l pe Becket să lase ușa ferecată, preoții argumentează:

„...these come not as men come, but
Like maddened beasts. They come not like men, who
Respect the sanctuary, who kneel to the body of Christ,
But like beasts. You would bar the door
Against the lion, the leopard, the wolf or the boar".

(*Murder in the Cathedral*, p. II)

Chiar baronii ucigași se simt asemeni fiarelor cînd i se adresează lui Becket cu următoarele cuvinte:

„Comme down Daniel to the lions' den,
Come down Daniel for the mark of the beast".

(*Murder in the Cathedral*, p. II)

În scena a IV-a (Jeanne livrée aux bêtes) din piesa lui Claudel doar animalele, a căror făptură este îndeobște asociată cu prostia, deci cu lipsa de răspundere, sînt dornice să o judece pe Ioana: măgarul, oile, porcul.

Shaw sau Anouilh văd eroul sub specia devenirii, a existenței individuale mobile; subtitlul „A Chronicle Play" stă ca mărturie.

Eroina lui Shaw este desacralizată; desprinsă din dimensiunile mitice, ea rămîne cu nobila siluetă a înainte-mergătorului. În prefață Shaw o arată ca pe unul din primii martiri protestanți, unul din precursorii mișcărilor naționale, unul din primii practicanți ai realismului napoleonian în război, pioneră a unei îmbrăcăminți rezonabile pentru femei.

Shaw și Anouilh se străduiesc să înlăture perspectiva hagiografică; de pildă, arătînd cauzele sociale și psihologice ale unei false interpretări a faptelor, ei explică miracolele; deci, le desființează.

T. S. Eliot refuză tocmai această explicație rațională a inefabilului, care, prin caracterul ei particular, ar însemna o falsificare. Aluzia la Shaw este evidentă cînd unul dintre tentatori îl avertizează pe Becket:

„And later is worse, when men will not hate you
Enough to defame or to execrate you,
But pondering the qualities that you lacked
Will only try to find the historical fact.
When men shall declare that there was no mystery
About this man who played a certain part in history".

(*Murder in the Cathedral*, p. I)

Refuzînd caracterul concret al episodului istoric, T. S. Eliot scoate eroii din coordonatele temporale. După uciderea lui Becket corul spune:

„But this is out of life, this is out of time,
An instant eternity of evil and wrong".

(*Murder in the Cathedral*, P. II)

În viziunea atemporală, unde totul devine simbol, episodul istoric dobîndește amploarea mitului.

Paradoxul pare a fi generat de sentimentul complexității lumii, ale cărei antinomii sînt conținute într-o uriașă unitate universală. Acest sentiment se exprimă prin desființarea axei temporale într-o viziune sincronică a unor momente distanțate cronologic, cît și prin coexistența și unitatea contrariilor — inclusiv ficțiunea și realitatea.

Trăirea simultană în două momente din timp este o sursă de poezie. „Dans l'instant poétique l'être monte ou descend, sans accepter le temps du monde qui raménerait l'ambivalence à l'antithèse, le simultané au successif" [5].

A trăi simultan în cele două referențiale — al evenimentelor medievale din piesă și al conștiinței contemporane — înseamnă, într-o măsură, a trăi în afara timpului, „in the only state of beatitude he [omul] can iagine. In any one place (atmosphere, mental climate) life is intolerable, in any two is an extasy" [6].

Paradoxului, înfățișat prin existența unor conștiințe paralele — pentru că nu se intersectează pe planul acțiunii —, îi corespunde o expresie paradoxală, în replicile unde același personaj vorbește pe două voci : a sa și a luciditații.

Existența celor două planuri de conștiință este, uneori, explicită, subliniată de autor. De pildă, încercarea de justificare a baronilor :

„The knights, having completed the murder, advance to the front of the stage and address the audience".

(*Murder in the Cathedral*, P. II)

Scena, în care Eliot recunoaște a fi influențat de Shaw, este, în spiritul shavian, intenționată ca o aluzie la actualitate.

În *L'Alouette*, Cauchon și Warwick — deci două din cele trei personaje (Cauchon, Warwick, Capelanul) înzestrate de Shaw în *Saint Joan* cu dimensiunea specială a reflexivității — fac comentariul lucid în intervalul dintre scenele procesului Ioanei d'Arc. Îndeplinind funcția de crainic („...nous ne l'entendions plus...", „nous avons continué notre routine") ele povestesc faptele, plasîndu-și propriile lor ființe în perspectiva unei conștiințe critice.

Uneori și Anouilh declară în chip explicit existența celor două referențiale din piesă, prin intermediul unor asemenea personaje cu o dublă conștiință : "...il y a toute l'histoire à jouer" — spune Cauchon ; sau : Warwick : „Qu'elle *la joue*..." ; sau, tot Warwick, după episodul Chinon : „...dans *la réalité* cela ne s'est pas exactement passé comme ça" (*L'Alouette* ; subl. n.).

Implicită este apartenența la două referențiale în mînuirea voită a unor anacronisme sau în replica unde luciditatea critică este incompatibilă cu conștiința epocii în care se desfășoară acțiunea. Relațiile între personaje sînt modificate. Mergînd împotriva istoriei, ele își adresează cuvinte care izvorăsc din dimensiunea reflexivității, dar care sînt incompatibile cu calitatea pe care ei o dețin în referențialul ficțiunii. De pildă, cînd Warwick îi împărtășește Ioanei părerea lui despre arderea pe rug :

---

[5] G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Edition Gonthier, 1966, p. 104—105.

[6] W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1963, p. 131.

„Une souffrance inutile. Quelque chose de laid"... ...„un peu vulgaire, un peu peuple, un peu bête"... sau cînd Ioana îl consolează pentru decizia, pe care o lua, de a se supune rugului :

„Il faudra avoir du courage, petit gars, j'en aurai bien, moi. Elle le regarde qui est tout pâle, elle le prend par les deux épaules. Tu es bien gentil tout de même malgré ta petite gueule de gentleman, mais"...

(*L'Alouette*)

Urmărind un scop didactic — instruirea auditoriului despre jocul de interese care a dus la condamnarea Ioanei — Shaw face din scena a IV-a a piesei sale întîlnirea a trei abstracții.

Alteori luciditatea contemporană se manifestă prin replica cinică, autodemascatoare, incompatibilă cu calitatea personajului istoric. În piesa lui Shaw arhiepiscopul îi explică lui La Trémouille ce este un miracol :

„Could you make our citizens pay war taxes, or our soldiers sacrifice their lives, if they knew what is really happening instead of what seems to them to be happening?"

La Trémouille recunoaște că nu le poate spune adevărul pentru că n-ar fi crezut; atunci, îi explică arhiepiscopul : „... the church must do as you do : nourish their faith by poetry". (*Saint Joan*, scena II).

În chip asemănător definește Warwick (*L'Alouette*) arta de a guverna : „... Qu'est-ce que gouverner le monde — avec la trique ou la houlette de pasteur — sinon faire croire à des imbéciles qu'ils pensent d'eux-mêmes, ce que nous leur faisons penser?".

Întreaga scenă dintre papă și cardinalul Zambelli este construită din asemenea replici de cinice mărturisiri (*Becket*, actul III).

Replica lucidă se poate ascunde și sub forma candorii presupuse a rosti cu inocență adevărul; în piesa lui Shaw, Ioana vrea să-l convingă pe Carol să devină rege :

„...thoult be a beggar; what else art fit for?" (*Saint Joan*, sc. II).

Alteori, avînd funcția de monolog interior, o replică pare a da viu grai unui gînd, destinat a explica, în mentalitatea secolului al XX-lea, rădăcinile psihologice ale unei atitudini. Astfel îi justifică regele Carol Ioanei faptul că a abandonat-o (*L'Alouette*).

În chip revelatoriu pentru dubla conștiință a personajului, sensul unui cuvînt se modifică. În *Jeanne d'Arc* (Péguy) ducele de Alençon spune : „Mon Dieu, sauvez-nous de ceux qui sont fins, sauvez-nous de ceux qui savent la vie, mon Dieu sauvez-nous des imbéciles" (*Jeanne d'Arc*, les Batailles, 2e partie, 2e acte).

Valeții jocului din cărți din oratoriul lui Claudel exclamă : „Regnault de Chartres — J'ai perdu ! Je veux dire que j'ai gagné.

Bedfort — J'ai gagné ! Je veux dire que j'ai perdu".

Guillaume de Flavy, care va declara că o predă pe Ioana, rostește : „J'ai perdu, j'ai de l'argent plein les poches".

(*Jeanne au bûcher*, VI).

În cadrul aceluiași referențial nu s-ar fi putut pune semn de egalitate între : fins, [oameni] qui savent la vie, imbéciles; nici între : j'ai perdu, j'ai gagné.

Omul are un limbaj adaptat experienței contemporane medii, aproximativ, limitat și nesatisfăcător în momente de răscruce. Atunci se întrevăd alte adevăruri, care nu mai pot fi exprimate în limbajul axiologic cotidian. Paradoxul, care îl violentează, le poate sugera. Fără a fi un indiciu de scepticism, el izvorăște dintr-un sentiment al insuficienței limbajului, mărturisind caracterul dramatic al procesului epistemologic. Filozofii care l-au cultivat — Heraclit sau Lao-Tse — au exprimat relativizarea conceptelor obișnuite și revelația unor alte concepte.

TEATRUL LUI MROŻEK

STAN VELEA

1. Începuturi

Sławomir Mrożek este un Eugène Ionesco al Poloniei; impus în prima atenție în peisajul dramaturgiei poloneze contemporane, ca modalitate de cuprindere a realului, numele lui se leagă de ceea ce s-a numit, cu un termen cam bătăios, teatrul absurdului. Primit inițial cu anume rezerve, explicabile și prin obișnuința publicului cu expunerea scenică fără echivocuri și fabulația închegată, proprii teatrului clasic, succesul lui Mrożek s-a statornicit treptat, depășind repede granițele Poloniei. Traduse și jucate în Franța, R.F.G., Italia, Elveția, Lituania, America, Cehoslovacia, Iugoslavia, România etc., piesele lui stîrnesc un interes tot mai mare, sporind numărul exegeților. Pentru înțelegerea așa-numitului „fenomen Mrożek", critica de specialitate a recurs de multe ori la apropieri îndreptățite de Beckett și Ionesco, la paralelisme concludente cu Cehov, Gogol și Swift, Hašek, Kafka și Camus. Fără a nega utilitatea aprecierilor comparative, care stabilesc înrudiri și hotărăsc originalitatea și locul operei în contextul local și universal, pentru explicitarea dramaturgiei lui Mrożek, alături de încercările de acest fel, repetăm, necesare, trebuie să se aibă în vedere mai mult decît pînă acum și biografia artistică, evoluția lăuntrică a subiectului creator, stimulat de ecourile receptate din afară. Căci Mrożek nu și-a început activitatea literară cu opere dramatice; s-a dedicat creației scenice mai tîrziu, după ce se afirmase ca un prozator talentat, în genul scurt îndeosebi. Se impun cîteva antecedente bio-bibliografice ajutătoare.

S-a născut la 26 iunie 1930, la Borzęcin. După absolvirea secției de științe umanistice, se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Cracovia, unde se simte atras de pictură și desen, dar și de arhitectură și orientalistică. Desenul și, mai ales, caricatura îl vor preocupa și mai tîrziu, ciclul de schițe *Polonia în imagini* vădind o minte sprintenă și o mînă sigură. Ca scriitor, debutează în 1950 cu foiletoane și scurte povestiri umoristice publicate în periodicele cracoviene „Zycie Literackie" și „Przekrój", la care deține un timp rubricile *Progresistul* și respectiv

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 225–234, BUCUREȘTI, 1969

Prin ochelarii lui Sławomir Mrożek. Ulterior, la intervale relativ scurte, apar volumele de schițe : *Semiblindaje practice* (1953), *Elefantul* (1957), *Nuntă la Atomice* (1959), *Progresistul* (1960), *Ploaia* (1962) și romanul-parodie *Vară scurtă* (1956). Sfera observației se lărgește vertiginos, depășind consemnarea foiletonistică a unor slăbiciuni sociale periferice din primii ani. Spirit pătrunzător și nonconformist, Mrożek abordează pieptiș probleme morale, deprinderi caracterologice, șabloane de gîndire osificate, forme de viață învechite și ridicole, primejdia aparențelor, prostia etc., demitizînd cu dezinvoltură idoli și tradiții păgubitoare. Maniera artistică de înfățișare caricată a lumii în secvențe rapide, în care autorul secătuiește cu pricepere posibilitățile comicului — trece ușor de la rîsul gîlgîitor, șăgalnic, la zîmbetul amar, de la batjocura mușcătoare la hohotul grotesc —, deformează de multe ori contururile realității și prin apăsarea deliberată asupra construcției metaforice, cu valori de generalizare filozofică, vizînd absurdul.

Calitățile dominante ale prozei lui Mrożek : concentrația epică pe spații mici, vioiciunea și dramatismul intens al relatării, explică în bună măsură aplecarea spre teatru, în timp ce predilecția pentru exercițiul caricaturii va înrîuri opțiunea pentru comedia absurdă în sensul modern, mai complex, al cuvîntului. Chiar dacă înlăuntrul teatrului absurd deosebirile dintre specii sînt mai greu de făcut, unele delimitări se pot opera. Și Mrożek și-a intuit această vocație, îndreptîndu-și eforturile de creație cu osebire spre teatru. Ascuțișurile satirice se înscriu pe aceleași direcții tematice, firește, îmbogățite de astă dată cu fațete noi și exprimate cu mijloacele scenice. Pentru că, chiar dacă rareori, ca în farsa *Polițiștii*, comicul rămîne la treapta umoristică, fără o finalitate critică, absurdul realizîndu-se prin inversiunea funcțiilor — polițiștii se răzvrătesc împotriva guvernului și se arestează unii pe alții, iar cetățenii întruchipează modele de loialitate față de puterea statală —, în alte piese, ca *În plină mare*, *Karol*, *Strip-tease* ș.a., Mrożek revine cu curaj și incisivitate satirică asupra unor probleme etico-filozofice. Punînd la încercare și confirmînd pînă la un punct posibilitățile artistice ale autorului și sensul preocupărilor teatrale, cele trei scenete constituie, ni se pare, un prim moment distinct în dezvoltarea dramaturgiei lui Mrożek, moment care conduce în linie dreaptă spre complexitatea și profunzimea din *Tango*. Este motivul pentru care vom stărui mai mult asupra lor.

Una dintre ideile reputate în „teatrul deriziunii", cum îl numea nu fără dreptate și Michel Corvin în *Le théâtre nouveau en France*, este aceea a tragismului existenței umane în ansamblul relațiilor societății contemporane. Dacă Ionesco se oprește mai mult asupra *angoise-i* individului prins în haosul primejdios și absurd al lumii, Mrożek evidențiază în special cauzele acestei neliniști, insistînd asupra senzației de apăsare înăbușitoare, pe care o produce pioșenia idolatră față de convențiile, miturile și tradițiile înstăpînite printre oameni. Și în piesele într-un act pomenite, formele diferite prin care se exercită această apăsare ce frînge avînturile strîng în jurul lor, la modul absurd, fără îndoială, întreaga episodică. Așadar, intenția generală rămînînd aceeași, mijloacele concrete de exteriorizare diferențiază cele trei lucrări, exprimînd în ordinea ab-

actă trei nuanțe, trei trepte ale ideii. În prima dintre ele, *În plină*
r e, apărută în revista lunară „Dialog" (febr. 1961), dramaturgul ridi-

culizează presiunea morală și urmările ei distructive. În discuția care se consumă pe o plută în largul mării între trei naufragiați : Gruby (Grasul), Średni (Mijlociul) și Mały (Micul), primii doi reușesc să-l convingă pe cel din urmă să se sacrifice de bună voie, ba chiar cu entuziasm, pentru ca ei să poată supraviețui.

Expunerea argumentelor este realizată de Mrożek în maniera teatrului ionescian ; nu există o înlănțuire cauzală, o logică strictă a necesității determinative, care să rînduiască scenele într-o ordine anume. Este vorba, desigur, de curgerea unitară și rațională în planul exterior al intrigii, al factologiei, al formei. În aparență totul se petrece fără nici o coerență, epica afirmațiilor nefiind decît o îngrămădire de banalități și nonsensuri care de care mai hazardate. Gruby și Średni fac apel la rațiuni etice, sociale și istorice rizibile, în fața cărora, chipurile, nu există putința ca Mały să se eschiveze. În subtext se păstrează însă o legătură permanentă între replici, între cauze și efecte, o logică interioară care face ca absurdul să devină o sursă a comicului și o finalitate a „deriziunii". Și este interesant că, pe măsură ce argumentele sînt mai puerile, mai searbede, mai anacronice în împrejurările date, mai fără sens, așadar, pe măsură ce absurditatea lor este mai evidentă, ponderea urmează o gradație crescîndă pentru expresivitatea ideii ; devin mai convingătoare. Este o realizare a teatrului absurdului, teatru de idei, care rămîne absurd doar în latura formală a spectacolului, nu și în conținutul său. În ultimă instanță, *În plină mare* e o pledoarie care avertizează societatea asupra pericolului pe care-l prezintă aplicarea mecanică și abuzivă a unor prestigioase, dar exacerbate precepte etice, precum : datoria cetățenească, spiritul de sacrificiu, altruismul etc.

O secvență nu mai puțin ilustrativă pentru închircirea omului sub imperiul forței ne oferă Mrożek și în schița dramatizată *Karol*, publicată tot în „Dialog" (mart. 1961). În *În plină mare* se atenta la integritatea personalității individului prin rezonanța pe care o aveau în conștiința lui categoriile morale. În *Karol* însă deformarea caracterologică se operează prin mijlocirea forței materiale, brute, inexplicabile și fără scop. Un oculist, amenințat de Bunicul, care, în virtutea unei obișnuințe ereditare, trebuia să tragă cu pușca într-un Karol, își pierde treptat luciditatea de apreciere, devenind un instrument inconștient al uciderii. Este aici și un rudiment de existențialism, potrivit căruia omul aflat în fața morții se debarasează de zgura tuturor convențiilor, redevine ceea ce este *de facto* și acționează în consecință. Cuprins de panică, medicul îl indică drept Karol pe un client, care este ucis, ba mai mult, va face și cu altul la fel și după plecarea Bunicului, deci cînd cel puțin pentru un timp primejdia se îndepărtase. Nu se întreabă dacă e bine sau rău ; procedează așa împins de instinctul de conservare. Cine este Karol, ce reprezintă el și de ce anume trebuie omorît, ce legături existau între el și Bunic, autorul nu ne spune. Este preocupat doar de plasticizarea scenică a premisei conceptuale, iar pentru aceasta își alege minimum de elemente necesare pentru a semnifica, pe de o parte, forța oarbă (Bunicul și Nepotul), pe de alta, obiectul asupra căruia se aplică (Oculistul și clienții). Restul nu-l mai interesează, deoarece nu intenționează explicații rotunde ale fenomenelor, ci doar semnalarea preventivă a unor situații anormale care, neglijate, pot crește în primejdii sociale. De aceea personajele nu au nume și nici individualități fizice și

psihice clar conturate, de aceea multe din faptele şi afirmaţiile lor nu au totdeauna pricini lesne sesizabile. Prezenţa unor obscurităţi în metaforica elementelor spectacolului, obscurităţi ce izvorăsc şi din coeficientul apreciabil de bizarerie, relativitate şi nonsens care intră programatic în realizarea dialogului şi a episoadelor, face ca posibilităţile de interpretare să rămînă mereu deschise. Faptul este caracteristic pentru un teatru de avangardă, cum este cel al absurdului, motivînd, în parte, reticenţele persistente ale publicului.

În sfîrşit, în a treia piesă în discuţie, *Strip-tease* („Dialog", iunie, 1961), Mrożek abordează rezultatele opresiunii exercitate asupra omului de o forţă cu caracter imanent. Este această forţă un destin fatal ce urmăreşte neînduplecat fiinţa omenească, vizează nişte legi ale vieţii în colectivitate, pe care nu le pricepe, sau este vorba de o divinitate supremă ? Oricum am numi-o, autorul nu dă nici o indicaţie în această direcţie, ea rămîne în afara entităţii umane, e necunoscută, prin urmare misterioasă şi înfricoşătoare. Nu este deci de mirare că cele două personaje vor reacţiona pînă la urmă în faţa Mîinii care o simbolizează ca nişte manechine neputincioase şi ascultătoare, îndeplinindu-i fără să crîcnească poruncile, oricît de lipsite de sens le-ar părea. Comportarea şi schimbul de replici dintre Domnul I şi Domnul II prilejuiesc expunerea în paralel a unei a doua probleme, subsumate într-adevăr ideii principale enunţate, dar la fel de importantă : atitudinea activă sau pasivă faţă de nonsensul forţei care îi claustrează, intervenind fără menajamente şi schimbîndu-le drumul vieţii. Aduşi fără să ştie cum şi de cine într-o încăpere cu uşile întredeschise, manifestările lor sînt hotărîte de ceea ce înţelege fiecare prin noţiunea de libertate. În vreme ce Domnul II preferă libertatea în ordinea exterioară şi materială imediată — o libertate practică, activă — şi vrea să iasă ori să se împotrivească, Domnul I se complace într-o pasivitate comodă, pe care şi-o fundamentează speculativ prin absolutismul libertăţii interioare. Libertatea — susţine el — înseamnă posibilitatea de a alege. Sînt liber atîta timp cît stau aici şi ştiu că, dacă vreau, pot să ies. Din clipa cînd voi ieşi, o dată cu această opţiune îmi limitez posibilităţile de acţiune, îmi pierd libertatea şi devin sclavul alegerii mele. Convins că faptele lor nu pot influenţa întîmplările exterioare, el crede că trebuie să-şi păstreze doar demnitatea şi echilibrul interior, spiritual, libertatea interioară neîngrădită de nimic. Fără doar şi poate, Mrożek prezintă cele două alternative cu egală obiectivitate, beneficiind şi în acest caz de un atribut al teatrului absurdului ; expune doar situaţii-probleme fără a oferi sau măcar sugera şi soluţia lor, aşa cum se întîmplă în dramaturgia cu origini în principiile aristotelice. Sensul major al piesei, ca şi al celorlalte două, nu este atît un răspuns, cît o întrebare ; absurdul — zicea undeva Camus — rezultă din opoziţia : omul care întreabă şi lumea care tace.

Folosind structuri arhitectonice reduse, dar concentrate, replici de obicei scurte, alerte, şi un stil cu prospeţimi şi contraste expresive de vocabular, în forme satirice care variază între ironia uşoară şi grotescul fantastic, Mrożek transpune în cele trei scenete absurdul cotidian, cu valabilitate nelimitată geografic. Ulterior, Mrożek va dezvolta aceste calităţi ale scrisului său. Va îmbogăţi elementul grotesc şi va încerca să lărgească tiparele compoziţionale, relaxînd uneori problematica, fără s-o şi dilueze, pe suprafeţe mai ample, în mai multe acte, ca în *Tango*.

Tematic însă, deşi încă de pe acum va începe să-şi oprească atenţia şi asupra unor mituri şi tradiţii cu valori sacre în conştiinţa naţională (*Curcanul*, *Petrecerea* ş.a.), ceea ce, explicabil, va stîrni reacţii dintre cele mai contradictorii printre spectatorii polonezi, Mrożek va stărui asupra relaţiei individ — societate, aprofundîndu-i implicaţiile filozofice şi sociale. Dar, această continuare se săvîrşeşte sub semnul unei sesizabile creşteri valorice, marcînd un al doilea moment în evoluţia dramaturgiei lui Mrożek.

2. Absurdul nonconformismului

Sentimentul de apăsare exercitat de lumea contemporană asupra individului constituie şi laitmotivul uneia dintre cele mai cunoscute piese ale lui Mrożek, *Tango* (1964). În creaţiile concepute anterior, autorul insista asupra unor aspecte majore, dar singulare şi bine delimitate, ale presiunii relaţiilor de viaţă, aspecte care, în ansamblu, scoteau în evidenţă absurdul convenţiilor, acţiunea lor coercitivă şi păgubitoare asupra conştiinţei şi activităţii umane. În *Tango* însă, cu toate că acţiunea se derulează cu suişuri şi coborîşuri neaşteptate pe un făgaş aproape linear, fără sinuozităţi prea mari, intriga consumîndu-se în tiparele spaţiale ale dramei clasice — trei acte —, replica şi expresia dramatică a episoadelor capătă un plus de adîncime filozofică, alungindu-se uneori pînă la speculaţia explicativă pentru a cuprinde o problematică mai amplă, ce vizează implicaţii multiple şi mult mai complexe. În ultimă instanţă, şi aici, spuneam, este vorba tot de senzaţia de claustrare a omului, produsă de forţa convenţiilor care-l îmbulzesc din toate părţile, îngustîndu-i sfera de gîndire şi iniţiativă, dar accentul se deplasează vizibil asupra atitudinii nonconformiste în general. Cu ajutorul unuia dintre personajele piesei, *pater familias*, Mrożek împinge nonconformismul pînă la ultimele consecinţe, cînd împotrivirea totală faţă de orice forme care ar putea limita cît de cît libertatea şi fericirea individuală se transformă într-o normă convenţională, devenind, la rîndul ei, apăsătoare. Stomil este un experimentator neobosit în domeniul artei, indiferent dacă străduania lui are sau nu rezultate utile. A rupt definitiv cu orice tradiţie, convins fiind că numai răzvrătirea reprezintă un progres potenţial şi are o valoare dinamică, fie şi negativă. Îşi fundamentează teoretic reacţiile printr-un „principiu" nihilist : fiecare poate şi trebuie să facă doar ce-i place, căci fiecare are dreptul la fericire. Pentru această lume, în care nu există abateri condamnabile, fiindcă au fost înlăturate toate normele de convieţuire, Stomil şi cei ca el au luptat cu perseverenţă şi sacrificii, de aceea, firesc, dacă nu se vor simţi fericiţi în ea, vor fi cel puţin liniştiţi şi mulţumiţi. Iată de ce Stomil nu este deranjat prea mult de trădarea soţiei lui ; în planul intelectual acceptă ca verosimilă şi firească orice situaţie. Pentru a acţiona împotrivă are nevoie întotdeauna de imperative în primul rînd logice.

Personajul principal, Artur, elementul dinamic al episodicii, nu va percepe nonconformismul lor total ca pe o expresie superioară a libertăţii şi fericirii absolute. Dimpotrivă, absenţa oricăror principii de conduită, generalizată în convenţie atotputernică, îl va incomoda ca oricare

altă convenţie, născîndu-i complexe. Nu poate trăi într-o lume în care domneşte dezordinea, într-un vid în care orice fiinţă devine imponderabilă; simte nevoia unor suporturi conceptionale care să-i ordoneze viaţa pe direcţia unei finalităţi limpezi. Se răzvrăteşte, deci, împotriva haosului, visînd să-şi creeze realitatea dorită prin elaborarea unui nou sistem de valori etice, estetice, intelectuale etc., alcătuit din elemente vechi şi noi. Înfruntarea dintre nonconformismul evoluat în convenţie al lui Stomil şi cel al lui Artur, cu suficiente puncte de susţinere în succesiunea faptelor concrete, se efectuează mai mult pe linia absurdului noţional. Ca urmare, silogismul şi nonsensurile de replici ori situaţii se sublimează, tinzînd către metafizicul pur, iar expresia verbală se va esenţializa şi ea, menţinînd mai ferm dialogul în planul abstracţiei. „Deriziunea" e mai mult implicită, deşi, paradoxal, comicul se realizează şi în destule forme mai directe, mai uşor receptibile, care stîrnesc de multe ori rîsul sincer, spontan. Din motive similare, personajele, chiar dacă în *Tango* se înmulţesc şi capătă nume şi înfăţişeri distincte — Mrożek pune accentul pe coordonatele intelectuale care exprimă conţinutul de idei, neglijînd mult, era de aşteptat, latura emoţională — sînt, intenţional şi de fapt, mai mult nişte simboluri-concepte.

Artur însă, datorită unor pricini pe care autorul nu le discută în nici un fel, urmărind logica strictă a ideii, nu şi a elementelor intrigii, se convinge repede că totul e zadarnic; tatăl său avea dreptate cînd afirma că lumea nu poate fi salvată numai prin impunerea unor norme de viaţă vechi sau noi, a unor forme. Doar „ideea" — crede acum Artur — va putea să schimbe totul, dar care anume idee nu ştie. I se oferă de către membrii familiei diverse soluţii: Dumnezeu, sportul, experimentul, progresul ş.a., dar le refuză pe toate, pentru că în fiecare caz în parte ar trebui să se pornească de la ceva preexistent, or, în societatea pe care vrea s-o modifice, toate formele au fost distruse. În asemenea împrejurări e nevoie de o idee care să se constituie în forme pe un loc gol, creînd o altă realitate, ordonată, logică, din nimic. Sistemul ideal, care să împletească ideea şi forma, răzvrătirea şi ordinea, ieşind în afara contradicţiei dintre cei doi termeni, i-l sugerează moartea bunicii. Surprins de simplitatea covîrşitoare a morţii, pe care o socoteşte o formă extraordinară, Artur are revelaţia forţei ca unica idee-soluţie posibilă, exercitîndu-se şi prin forma extremă a morţii. Fiindcă numai forţa se poate crea din nimic, numai forţa împacă veşnicul nonconformism haotic al lui Stomil cu dorinţa de ordine a lui Eugeniusz; ideea de răzvrătire se întrupează în formele multiple ale ordinii. Pentru aceasta — susţine Artur — este nevoie ca reprezentantul forţei să fie puternic şi hotărît, prin el exteriorizîndu-se voinţa şi energia funcţiei forţei active. În *Tango* rolul de executor al ideii-forţă îl îndeplineşte Edek, un mecanism ce acţionează simplu, precis şi eficace în orice împrejurare. La un moment dat însă, conţinutul-forţă începe să fie stingherit în dezvoltare de formele de manifestare, de instrumentul de exercitare; încercînd să le modifice sau să le distrugă, acestea se întorc împotriva celui care le-a dat naştere. Mrożek demonstrează acest adevăr cu largă valabilitate în realitatea socială, introducînd un element de intrigă, aparent neînsemnat, care provoacă deznodămîntul: Ala, logodnica omului-forţă, a lui Artur, îi mărturiseşte acestuia că l-a înşelat cu Edek. Artur vrea să-l ucidă, dar

este omorît de adversarul care se îmbracă în hainele sale. Episodul marchează golirea formei de ideea care i-a dat viață; din această clipă, existența ei este anacronică, absurdă, și dramaturgul o ridiculizează pe drept cuvînt. Acțiunile ei încep să fie ilogice, neînțelese. Finalul piesei — Edek dansînd tango cu Eugeniusz — semnifică, poate, tocmai jocul irațional al formei lipsite de suportul conținutului care să-i dea sens și scop. Fără îndoială, Artur și Edek pot simboliza, cum s-a mai remarcat, omul și instituțiile sociale, care, o dată create, acționează într-un fel împotriva lui de la bun început, micșorîndu-i posibilitățile de afirmare a personalității. Efectul lor devine cu adevărat primejdios abia după ce și-au pierdut conținutul și au rămas niște simple forme fără un fond care să le justifice persistența. În ultima analiză însă, avansînd considerațiile în ordinea abstractă, această a doua interpretare posibilă se reduce la cea precedentă, mai generală, din care și decurge.

Așadar, și această soluție s-a dovedit iluzorie; n-a condus la schimbarea preconizată de Artur. Convențiile, aceleași sau altele, înăbușă mai departe omul. Nonconformismul total al lui Stomil a născut haosul, care, transformat în convenție, a determinat răzvrătirea lui Artur cu finalitate inversă: ordinea prin forță, a cărei aplicare reprezintă un pericol pentru societate. Este aici ilustrarea tezei lui Camus, potrivit căreia între lumea irațională și omul tinzînd s-o introducă în perimetrul logicii există o legătură antinomică, absurdă și ireductibilă. Strădaniile lor sfîrșesc într-o fundătură contradictorie, absurdă. Dilema n-a fost rezolvată, continuă să existe și să neliniștească. Ce-i de făcut? Există vreo ieșire din acest impas, mai are vreun rost împotrivirea, este vorba de o fatalitate inerentă vieții în societate — sînt întrebări la care spectatorul nu află răspuns în teatrul absurdului și, implicit, în piesa lui Mrożek.

3. Absurdul miturilor istorice

În ultima vreme, Mrożek pare interesat îndeosebi de apăsarea convențiilor istorice. Piese ca *Moartea locotenentului*, *Curcanul* ori *Petrecere*, toate scrise mai de mult, mărturisesc o aplecare mai veche în această direcție. Abordată înainte alături de altele, mai mult sau mai puțin întîmplător, această nesecată sursă de inspirație va crește într-o preocupare constantă și dominantă abia în anii din urmă, deschizînd, cronologic și tematic, o nouă etapă în creația dramaturgului polonez. Cultivarea miturilor istorice în scopuri satirice este o întreprindere temerară, deoarece patrimoniul tradițiilor, considerat în totalitatea lui, reprezintă pentru mulți un tărîm sacrosanct, a cărui profanare implică destule riscuri. Mrożek se străduiește într-adevăr de fiecare dată să se ridice prudent în planul abstracțiunilor filozofice, dar unele rezonanțe naționale, inevitabile, sînt ușor detectabile în consumarea scenică, exterioară a faptelor, ceea ce motivează, în parte, reacțiile foarte inegale ale publicului, polonez în primul rînd. Autorul este însă absolvit de orice vină, cel puțin sub acest raport, întrucît ironizează cu precădere acele elemente ale tradiției — unele anacronice, altele nu — care sugrumă cele mai elementare libertăți ale omului, făcîndu-i viața imposibilă.

Dintre piesele care se înscriu pe această orbită tematică, se cuvin menționate, în funcție de expresivitatea și claritatea ideilor conținute, *Spectrul* și *Casa de pe graniță*, amîndouă publicate în anul 1967, în revista „Dialog" (nr. 1 și, respectiv, 5). În prima dintre ele, *Spectrul*, Mrożek prezintă dilema omului stînjenit în intenția de a se integra relațiilor prezente de rezonanța pe care idealurile trecute o mai au în conștiința sa. Viața nouă, personificată sugestiv într-o femeie tînără și frumoasă, Ea, este plină de tentații, ademenitoare. Nu e de mirare că El se va lăsa atras de plăcerile pe care i le oferă, încercînd să uite sloganurile sfinte de odinioară. Dar, în momentul critic, cînd era gata să facă pasul hotărîtor, trădîndu-și vechiul crez, între El și viață, Ea, se interpune persuasiv spectrul idealurilor moarte, pe care le slujise în tinerețe. Mrożek sugerează prin această întrepătrundere de real și fantastic un dramatic proces psihologic, care evoluează imprevizibil, spulberînd nădejdea spectatorului într-o posibilă și așteptată schimbare de concepție și atitudine. Disputa dintre Spectru și Ea, al cărei preț este El, omul rațional, se va sfîrși prin înfrîngerea ambilor adversari. *Ideea* măreață de altădată stîrnește într-adevăr ecouri destul de puternice în sufletul personajului, reușind să-l readucă pentru scurt timp în subordine; i-a dat valoare și sens anilor de tinerețe, i-a dat viață, căci ce-ar fi fost El fără idealul-călăuză. Cu argumente de acest fel Spectrul îl convinge să-i redea și El viața, acordîndu-i iarăși dragostea și încrederea lui, să plutească împreună printre abstracții prestigioase, oricare ar fi ele : forța, poporul, predestinarea, istoria, viitorul etc. Autorul demonstrează însă deșertăciunea idealurilor trecute prin intervențiile brutale ale realității. În noile împrejurări sociale, cînd toți sînt liberi, fosta *Idee* a devenit o abstracție inertă, o convenție desuetă, secătuită de orice conținut antrenant, ridicolă și dăunătoare. În ilogica formală a spectacolului, Spectrul își vădește absurditatea într-o serie de situații burlești și neverosimile prin inversarea rosturilor și ciudățenia faptelor : îngenunchează la picioarele Lui și-l conjură să-l iubească, îi face curte Ei, care-l roagă să cînte ca un cuc ș.a. În cele din urmă însă, nici Ea, viața nouă și strălucitoare, nu-l cîștigă, fiindcă se dovedește mincinoasă; mirajul care-l ademenește îi joacă o farsă dureroasă, așa că, la sfîrșitul piesei, omul se află dezamăgit la o răspîntie : trecutul desuet și prezentul înșelător, neștiind încotro s-o apuce. E o veche întrebare, adresată unei lumi iraționale, care rămîne fără răspuns.

În *Spectrul*, parcă mai mult decît în alte piese, episoadele acțiunii sînt mai accentuat stilizate, mai făcute. Distanța dintre registrul pe care se aleargă ideile și expresia dramatică concretă este mai mare, printre altele, și din cauza alternării continue a planurilor grotesc-fantastic și real, fapt care îngreuiază întrucîtva asimilarea simbolurilor. Imaginea de ansamblu se suprapune realității, considerate în literatura absurdului ca fiind fără nici o noimă.

Conflictul implicit dintre personalitatea umană și ingerințele istoriei capătă o ilustrare artistică în *Casa de pe graniță*, dramatizare într-un act după nuvela cu același titlu. Cu toate că problematica nu atinge adîncimea și implicațiile filozofice din *Tango*, în nici o altă piesă a lui

Mrożek simbolurile nu sînt atît de transparente ca aici. Elementele constitutive ale subiectului — apreciate izolat, fantastice şi absurde într-o măsură considerabilă — se înlănţuie după o logică interioară mai strînsă, exprimînd convingător presiunea paralizantă a evenimentelor istorice asupra omului. Dialogul e vioi, avînd pe alocuri desfăşurări de poezie, cu ritmuri şi rime. Intriga este aproape lineară; autorul imaginează o fabulaţie, în consumarea căreia se desluşesc cu uşurinţă trei momente, inegale ca întindere şi importanţă în structura scenetei, dar necesare pentru sugerarea contrastelor în dezvoltarea ideii. Undeva, într-un loc singuratic, se scurge liniştită în albia preocupărilor zilnice, fără zguduiri primejdioase, viaţa unei familii. Tatăl, un om obişnuit, fără înclinaţii distinctive, se simte bine între cei dragi, bucurîndu-se de o libertate deplină; e fericit, chiar dacă fericirea lui ar putea fi socotită domestică, minoră. Al doilea moment debutează cu apariţia intempestivă a diplomaţilor care, motivîndu-şi amestecul prin emfatice raţiuni istorice, statornicesc frontiera dintre două state prin mijlocul casei. Totul se petrece prin respectarea exagerată a celor mai nesemnificative amănunte, Mrożek îngroşînd formalismul convenţiilor pînă la caricaturalul absurd şi grotesc. Masa la care se ţine conferinţa diplomaţilor, iniţial dreptunghiulară, este rotunjită cu ferăstrăul, conform uzanţelor internaţionale; pe ea se bate în cuie o placă pe care scrie: „Libertate, egalitate şi fraternitate". Presupunerea că aceste norme nu sînt decît un joc fictiv şi agreabil în economia piesei este infirmată de împuşcarea soacrei care încercase să ajungă fără paşaport la un dulap situat de cealaltă parte. Şi mai elocvente, în acest sens, sînt prescripţiile riguroase înlăuntrul cărora trebuie să se consume acum existenţa familiei; nici urmă din calmul idilic al vieţii independente de altădată. Un singur exemplu: cina; pe ambele părţi ale mesei se află cîte o barieră care desparte oamenii de farfurii, astfel că, pentru a mînca, aceştia trebuie să se întindă peste bariere. Scena, de un comic suculent, dar cu un subtext intens tragic, este completată de vameşii care numără şi înregistrează toate îmbucăturile. Graniţa e peste tot: peste masă, la fereastră, prin pat, prin mijlocul camerelor etc. Pînă şi locul de sub masă este ocupat de un căpitan care spionează neobservat partea adversă şi e gata să-l împuşte pe Eu, care-şi căuta lingura, suspectîndu-l de trădare. Aluziv, este pusă sub semnul ridicolului şi noţiunea de patriotism, devenită şi ea o convenţie inoperantă în asemenea împrejurări; Eu nu mai ştie cînd să se simtă însufleţit de dragostea de patrie, în baie sau în dormitor, cele două încăperi fiind separate de frontieră.

Faţă de avalanşa de norme, Eu reacţionează doar printr-o pasivitate conformistă; este copleşit de sonoritatea gravă a istoriei. Încă un pas şi va fi strivit cu totul. Acest pas îl realizează Mrożek în a treia şi ultima despărţitură a piesei, cînd prin casa de pe graniţă se rostogoleşte tăvălugul pustiitor al războiului. Formele concrete ale raţiunilor istorice îl înghesuie de pretutindeni, imobilizîndu-l; intră în panică şi se zbate ca un animal prins în capcană. Trăieşte ca într-un coşmar; W.C.-ul este minat, soba blocată, deasupra fotoliului tronează ameninţătoare o ţeavă de tun, împrejur soldăţime etc. Aglomerarea aceasta gradată şi sugesti-

vitatea ei în planul ideii apropie *Casa de pe graniță* de *Locatarul* lui E. Ionesco. În ultima scenă îl vedem pe Eu îndepărtîndu-se furișat de casă și dispărînd ca o umbră în peisaj. Desfășurarea trepidantă, cu ritm halucinant, a istoriei îl apasă, distrugîndu-i personalitatea. Fuge, deci, dar unde? E posibilă viața omului în afara vieții sociale, a istoriei? Sînt angoase spre care teatrul lui Mrożek, de factura absurdului, conduce premeditat, fără să schițeze nici o dezlegare. Spectatorul — spunea odată Ionesco — este adesea mai inteligent decît autorul.

ASPECTE ALE METODEI NARATIVE ÎN ROMANUL LUI HENRY JAMES

GEORGETA DUMITRIU

Traducînd în fapt principiul după care „arta își trage viața din discuții, din experimente, din curiozitate, dintr-o mare varietate de încercări, din schimbul de păreri și compararea punctelor de vedere" [1], James aduce o contribuție importantă la dezvoltarea romanului. El rămîne nu numai unul dintre primii teoreticieni ai acestui gen literar, ci și creatorul romanului psihologic modern. De fapt, James își elaborează teoria despre roman în cea mai mare parte pe baza propriei experiențe de autor. Cînd, în 1906, spre sfîrșitul carierei sale de romancier, James începe pregătirea extrem de laborioasă a ediției complete a operelor sale (New York Edition) — activitate căreia i se va dedica pînă în 1909 — în *Prefețele* scrise cu acest prilej el se oprește asupra valorii estetice a romanului și îndeosebi asupra unor probleme de tehnică romanescă, așa cum își găsesc sau nu rezolvarea în propria sa creație.

Scrise la un număr de ani după romane, pe lîngă valoarea recunoscută de studii de teorie a romanului, *Prefețele* au fost considerate mult timp autoritatea critică supremă în aprecierea operei lui James. Acest merit era sortit să scadă treptat, cum era și firesc, din momentul în care critica literară își fixează drept obiectiv principal opera în sine și își propune să examineze cu mai mult discernămînt mărturiile de ordin secundar. Chiar dacă nu se poate afirma o dată cu R. F. Leavis că *Prefețele* induc în eroare, cert este că astăzi tradiției de a interpreta opera lui James în lumina propriilor sale judecăți de valoare i se face o opoziție tot mai puternică [2]. Pe de altă parte, prin contribuția ce o aduc la întemeierea unei „poetici" a romanului, *Prefețele* își păstrează în continuare întreaga lor însemnătate.

---

[1] Henry James, *The Art of Fiction: The Portable Henry James*, The Viking Press, 1963, p. 392.

[2] F. R. Leavis, *The Later James*, în *The Great Tradition*, Peregrine Book, 1962, p. 171—175. Vezi și Robert Reilla, *Henry James and the Morality of Fiction*, în „American Literature", vol. 39, March, 1967.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2. P. 235–247, BUCUREȘTI, 1969

Observaţiile numeroase pe care James le face în legătură cu numeroase efecte obţinute graţie metodei narative aveau să se dezvolte în ceea ce numim astăzi conceptul „punctului de vedere". Toate experimentele sale sînt pe linia dramatizării sau obiectivizării romanului, proces complex care, departe de a se limita la dialog, presupune în primul rînd explorarea unor zone ale vieţii psihice. Refuzînd rolul de comentator, James realizează analiza psihologică prin dramatizarea conştiinţei unui personaj, care, controlînd întreaga acţiune, asimilează şi prelucrează tot ce apare în cîmpul său vizual. „Conştiinţa centrală", „inteligenţa centrală", „persoana a III-a reflector", în terminologia lui James, şi „personaj punct de vedere" în terminologia curentă denumesc de fapt acest personaj, ale cărui judecăţi de valoare nu sînt, în mod obligatoriu, împărtăşite de autor. În prefaţa la primul său roman, *Roderick Hudson* (1875), arătînd că interesul central în tot cursul romanului îl susţine conştiinţa lui Rowland Mallet, James preciza că „problema captivantă era de a menţine această conştiinţă într-o strînsă legătură cu lumea înconjurătoare şi prin aceasta de a o menţine derutată, dezorientată, năucită, neliniştită, agitată, supusă greşelii, dar, de a o înzestra cu o asemenea inteligenţă, încît aparenţele pe care ea le reflectă şi care, prin acest proces de reflectare, alcătuiesc situaţia sau povestirea să devină astfel inteligibile" [3]. Personajul punct de vedere este, pe de o parte, redus la dimensiunea celorlalte personaje, dar, pe de altă parte, capabil şi obligat să le reflecte şi să se reflecte o dată cu ele în procesul unei neîntrerupte interacţiuni. Povestirea se conturează treptat, ea apare ca reflex al acestei reflectări.

După James, şi mai ales după apariţia cărţii lui Percy Lubbock *The Craft of Fiction*, în 1921 — care preia conceptul de bază al teoriei lui James, expusă nesistematic şi într-o limbă greu accesibilă în *Prefeţe* —, tehnica narativă devine centrul atenţiei în discuţiile privitoare la arta romanului. Afirmînd că problema complicată a metodei în arta romanului este determinată de problema punctului de vedere — problema relaţiei în care naratorul se află faţă de povestire —, Lubbock vede „punctul de vedere" ca esenţial, determinant, pentru valoarea estetică a operei literare [4].

Deşi această afirmaţie a întîlnit o serioasă opoziţie în unele studii ulterior apărute, dintre care menţionăm *Aspects of the Novel* (Aspecte ale romanului) de E. M. Forster (1927), *The Structure of the Novel* (Structura romanului) de Edwin Muir (1928), punctul de vedere s-a impus ca un concept dominant în teoria şi critica romanului. Subliniind importanţa sa, Mark Schorer arăta în 1948 că „punctul de vedere" trebuie înţeles nu atît ca un procedeu arbitrar, menit să sporească interesul dramatic prin îngustarea sau lărgirea perspectivei asupra materialului, ci, mai degrabă, ca un mijloc de definire a temei [5].

Discuţiile foarte numeroase din ultimul timp pe marginea „punctului de vedere" înţeles mai mult în accepţiunea dată de Lubbock au

[3] *Preface to Roderick Hudson*, în *The Art of the Novel*, the Scribner Library, 1937, p. 16.
[4] Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, The Viking Press, 1963, cap. XVII, p. 251.
[5] Mark Schorer, *Technique as Discovery*, în *The Theory of the Novel*, The Free Press, 1967, p. 65—84.

suferit, arată Wayne Booth [6], de pe urma faptului că, în ansamblu, au fost orientate în direcția stabilirii unor principii generale cu un caracter net prescriptiv. Critica modernă nu s-a preocupat atît de studierea și descrierea tipurilor narative existente, ci a încercat o ierarhizare a lor, și, menținîndu-se pe linia recomandării lui Lubbock, a dat întîietate romanului de tip jamesian, poate și pentru faptul că „dispariția autorului" devine caracteristica de bază a romanului modern. Preferința pentru prezentare scenică a rămas nota dominantă a zilei, și Booth observă pe bună dreptate că apelul pentru mai multă dramă și mai puțin comentariu s-a transformat într-un clișeu întîlnit pînă și pe supracoperte.

Pe de altă parte, descrierea tipurilor narative s-a izbit de numeroase dificultăți legate de marea varietate a acestora. Cele mai multe clasificări au la bază criteriul persoanei. Astfel, se poate vorbi, în mare, pe lîngă romanul epistolar, de roman scris la persoana I și roman scris la persoana a III-a, în care autorul este omniscient, cu cele două variante ale lor : romantică ironică cu accentul pe exagerarea rolului naratorului și „dramatică", obiectivă sau „oblică" cu accentul pus, dimpotrivă, pe dispariția comentariului din partea autorului [7]. Norman Friedman încearcă o clasificare mai largă. Plecînd tot de la criteriile lui James și Lubbock : persoana, raportul între „prezentare scenică" și „descriere", el ajunge să deosebească opt tipuri narative [8].

Mult mai sceptic față de criteriul de bază al acestor clasificări se arată a fi Wayne Booth. După el, deosebirea care de obicei se face între romanul scris la persoana I și romanul scris la persoana a III-a nu este esențială pentru stabilirea caracteristicilor tipurilor de metode narative. El își oprește atenția asupra naratorului, pe care îl definește ca o categorie mult mai largă, și, observînd o mare varietate de însușiri ale acestuia, încearcă o serie de grupări pe diferite criterii, considerate mai importante decît cel al persoanei. Interesantă este clasificarea pe criteriul distanței, naratorii deosebindu-se în funcție de gradul și felul de distanță (morală, estetică, intelectuală) care îi separă de autor, cititor, și celelalte personaje ale povestirii. Introducînd criteriul distanței — o categorie largă în care distanțarea estetică intră ca o componentă —, Wayne Booth tratează conceptul punctului de vedere nu ca o modalitate de delimitare dramatică ci, mult mai complex, drept modalitatea de definire a sistemului de valori al operei literare. „Dacă motivul pentru care discutăm 'punctul de vedere' este acela de a descoperi felul în care se raportează la efecte literare, atunci, desigur că însușirile morale și intelectuale ale naratorului au mai multă importanță pentru raționamentul nostru decît dacă el este referit ca 'eu', 'el' sau dacă este privilegiat sau limitat" [9]. Este interesant de observat că discuțiile pe marginea punctului de vedere au fost mai profitabile tocmai atunci cînd s-au oprit asupra naratorului. Este de ajuns să menționăm polemica în legătură cu *The Turn of the*

---

[6] Wayne Booth, *Distance and Point of View*, în *The Theory of the Novel*, p. 87—108. Vezi și Ivor Winters, *Problems for the Modern Critic of Literature*, în *The Function of Criticism*, Routledge and Kegan Paul, 1957, p. 34—39.

[7] Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, 1963, p. 221—225. Termenul de „oblică" cu referire la metoda narativă aparține lui Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, Routlege and Kegan Paul, 1959, *Structural Problems*, p. 186—197.

[8] Norman Friedman, *Point of View in Fiction*, în *The Theory of the Novel* p. 108—139.

[9] Wayne Booth, *op. cit.*, p. 100.

Screw (O coardă prea întinsă) de Henry James [10]. Dacă acordăm credit naratoarei, *The Turn of the Screw* este o poveste cu stafii, dacă, dimpotrivă, o considerăm o nevropată, cum putem avea toate motivele, atunci totul se transformă în halucinații ale unei femei bolnave.

Deși dezbaterile în critica modernă continuă să acorde un spațiu larg conceptului punctului de vedere, în ultimul timp s-au înregistrat încercări tot mai numeroase de a reevalua vechii termeni descriptivi, ca *intrigă*, înțeleasă ca structură narativă (plot), *personaj*. Cele mai multe din aceste discuții s-au caracterizat prin tendința de a impune o singură categorie drept categoria fundamentală, subordonîndu-i toți ceilalți termeni. Astfel, Crane [11] vede în intrigă sinteza componentelor romanului, iar David Lodge, combătîndu-l, arată că de fapt „principiul sintetizator al tuturor structurilor literare este limba" [12], în timp ce pentru Harvey [13] personajul rămîne conceptul fundamental.

Dacă astăzi, pe plan teoretic, controversele sînt tot mai aprinse, iar preocuparea pentru „prezentarea scenică" și „personaj punct de vedere" s-a banalizat oarecum, nu înseamnă că meritul lui James este mai mic. Romanul din ultimii 50 de ani a mers în general pe drumul deschis de el și a perfecționat o serie de proceduri tehnice de al căror efect James a fost conștient printre primii.

Contribuția lui James este cu atît mai prețioasă cu cît preocuparea sa majoră pentru exploatarea resurselor estetice ale metodei narative și compoziției în roman se detașează ca una din primele de acest fel în proza engleză. Miriam Allott [14] observa că romancierii englezi, deși au recunoscut în teorie valoarea conceptului regularității epice ca principiu structural — ba unii ca Richardson, Scott, Dickens, Trollope, Hardy, Ford Madox Ford au fost chiar obsedați de el —, în practică ei au făcut totul pentru a nu se supune controlului acestuia. În sprijinul acestei afirmații Miriam Allott îl citează pe Flaubert, care, după lectura volumului lui Dickens *Pickwick Papers*, face următoarele constatări: „Unele părți sînt magnifice dar ce structură defectuoasă! Toți scriitorii englezi sînt așa; cu excepția lui Walter Scott tuturora le lipsește compoziția. Acest lucru este intolerabil pentru noi, latinii!".

Nu întîmplător Flaubert, al cărui cerc îl frecventează în tinerețe (iarna anului 1875), rămîne pentru James, alături de Turgheniev, „un model pentru romancier", deși îi va reproșa — de data asta ca admirator al lui George Eliot — interesul mai scăzut pentru valorile etice [15]. La rîndul său, James comite greșeala de a vedea în metoda sa, cu incontestabile posibilități pentru romanul psihologic, singura metodă în măsură să asigure ținuta estetică a romanului. Cu toată admirația ce o nutrește pentru Tolstoi, „această splendidă masă de viață" cum îl caracterizează într-un eseu, nu poate să nu regrete faptul că numele său nu reprezintă „acea nemuritoare fascinație a metodei legată de opera pre-

[10] Vezi Edmund Wilson, *The Ambiguity of Henry James*, în *Psychoanalysis and American Fiction*, Dutton, 1965, p. 143—150.

[11] R. S. Crane, *The Concept of Plot*, în *The Theory of the Novel*, p. 141—145.

[12] David Lodge, *Language of Fiction*, Columbia University Press, 1966, p. 74.

[13] W. J. Harvey, *The Human Context*, în *The Theory of the Novel*, p. 231—251.

[14] Miriam Allott, *op. cit.*, p. 167—168.

[15] Henry James, *Gustave Flaubert*, în *The Future of the Novel*, Vintage Books, 1956, p. 161.

cursorului său" (Turgheniev) [16]. Tot de la criteriul metodei pleacă atunci cînd, în prefaţa la *The Tragic Muse* (Muza Tragică), grupează *Război şi Pace* laolaltă cu *Cei trei muşchetari*. Ceea ce i-a displăcut lui James în *Război şi Pace* a fost libertatea cu care Tolstoi se folosea de dreptul lui de autor atotştiutor. Lubbock, mai jamesian decît James — cum observa Mark Schorer în introducerea la *The Craft of Fiction* — reproşează şi el lui Tolstoi comentariul detaliat al războiului, în loc de a-l zugrăvi exclusiv ca reflectat în experienţa generaţiei care îl trăieşte [17].

Scriind un roman de analiză psihologică, James era preocupat în primul rînd să găsească modalităţile tehnice prin care să manevreze cu mai multă subtilitate distanţa dintre cititor şi materialul destinat perceperii lui. El respinge comentariul curent în romanul tradiţional, pe motivul că interpunerea autorului în această relaţie creează un obstacol care măreşte şi împiedică identificarea cititorului cu personajul, o condiţie necesară atunci cînd scriitorul urmăreşte comunicarea „trăirii" unei situaţii.

Metoda narativă din ultimele romane presupune ca elemente de bază — în terminologia lui Lubbock, care o preia din *Prefeţe* — „prezentarea scenică", „drama" şi „tablourile" sau „descrierile" (pictures).

Preferinţa pentru „prezentarea scenică", foarte puternică în ultima perioadă de creaţie, este în general pusă pe seama influenţei pe care a avut-o asupra prozei sale experienţa de dramaturg. Dar şi înainte de a scrie teatru James a ştiut să valorifice din plin posibilităţile acestui procedeu; *The Portrait of a Lady* (Portretul unei doamne), 1881, oferă nenumărate exemple strălucite de efecte scenice. Este însă adevărat că „divinul principiu al scenariului" vine să recompenseze eşecul încercărilor sale dramatice. După 1890, cînd se reprezintă versiunea dramatizată a unui roman de început, *The American* (Americanul) (1876—77), James este hotărît să se dedice teatrului, dar primirea în nici un caz binevoitoare de care are parte *Guy Domville* (1893) în 1895 îl determină să-şi reia activitatea de romancier. Aproximativ din această perioadă (1898—99) datează *The Awkward Age* (Vîrsta Critică), roman dramatic în adevăratul sens al cuvîntului. James utilizează la maximum scena şi produce ceea ce Lubbock numeşte „dramă pură", avînd avantajul faţă de o piesă de teatru că oferă şi cea mai bună reprezentare imaginabilă. Dar tot Lubbock observa că acest cîştig, în raport cu teatrul, dobîndit de pe urma dublei calităţi de autor şi regizor, „era plătit prea scump de roman" [18]. Prin proporţiile sale, *The Awkward Age* ocupă un loc cu totul aparte, căci, deşi procedeul după Mauppassant şi mai ales Hemingway devine comun în povestiri, romanul a refuzat să-i acorde un credit total. Experimente de piese-roman de tipul *Oameni şi şoareci* [19] s-au soldat în majoritatea cazurilor cu existenţa lor ca „piese" şi aproape de loc ca romane.

---

[16] Henry James, *Turgeniev and Tolstoy*, în *The Future of the Novel*, p. 228.

[17] Percy Lubbock, *op. cit.*, cap. III, p. 38; capitolele III şi IV fac o analiză amănunţită romanului *Război şi Pace* din punctul de vedere al metodei narative.

[18] Percy Lubbock, *op. cit.*, cap. XIII, p. 190—202; întreg capitolul XIII analizează *The Awkward Age* ca roman dramatic.

[19] Într-un articol scris pentru „Stage", J. Steinbeck îşi exprimă intenţiile de a combina într-o nouă sinteză de piesă-roman tehnica romanului cu tehnica dramatică propriu-zisă. Vezi Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck*, Rutgers University Press, 1958 *(Of Mice and Men)*.

Caracteristicile „tablourilor" sau „descrierilor" decurg din funcția lor principală : redarea unei stări de conștiință fără comentarii din partea autorului. „Tablourile" sînt subordonate structurării romanului pe principiul unui număr limitat de personaje puncte de vedere. În *The Ambassadors* (Ambasadorii) James oferă dramatizarea conștiinței unui singur personaj, Louis Lambert Strether ; în *The Wings of the Dove* (Aripile Porumbelului) cititorul poate pătrunde în lumea interioară a unui număr mai mare de personaje : Densher, Kate, Milly, Susan, iar în *The Golden Bowl* (Cupa de aur) cititorul poate judeca situația din cele două perspective, ale prințului și ale lui Maggie Verver.

Pe James l-a preocupat mult construirea personajului exclusiv prin tehnica reflectării, procedeu căruia un roman atît de recent ca *Alexandria Quartet* de Lawrence Durrell (terminat în 1960) îi va datora o bună parte din succes. În proiectul romanului *The Ambassadors*, de pildă, James încerca să convingă „opaca minte editorială" cît va spori efectul artistic dacă un personaj atît de important ca Mrs. Newsome nu-și va face apariția. „Nimic nu poate fi mai interesant din punct de vedere artistic — mărturisește el — decît această 'minoră' problemă : a menține personajul mereu în afară și totuși mereu înăuntru, mereu absent și totuși mereu prezent" [20].

★

Romanul *The Ambassadors* este terminat în 1901 și publicat în 1903, după ce apare serializat în „The North American Review".

Pe lîngă prefața scrisă cu prilejul pregătirii ediției New York, s-au păstrat mai multe materiale privind geneza romanului. Punctul de plecare îl formează cuvintele adresate de W. D. Howells unui prieten comun, Jonathan Sturges. Comunicate de acesta lui James, ele produc o puternică impresie asupra lui, așa cum atestă jurnalul său, în care le însoțește cu data de 31 octombrie 1895. Văzînd în ele germenele unui nou roman, James reflectează asupra unor posibile situații în măsură să ofere o motivare firească cuvintelor rostite de Howells : „Ah ! dumneata ești tînăr, ești tînăr și fii bucuros de asta, fii bucuros și trăiește, trăiește cît poți mai mult ; să nu faci acest lucru este o greșală. Eu nu am făcut așa și acum sînt bătrîn. Este prea tîrziu".

Situația la care se oprește James este foarte simplă, s-ar putea spune chiar banală. Louis Lambert Strether este trimis în Europa de către Mrs. Newsome, văduva unui industriaș bogat și patroana revistei la care lucrează, pentru a-l rechema acasă pe fiul ei, Chad. Numai o legătură amoroasă poate explica celor din Woollett, orășel în Noua Anglie, șederea mult prelungită a lui Chad în capitala Franței. Inițial Strether pare a împărtăși și el acest punct de vedere și dorește sincer să-și ducă la bun sfîrșit misiunea de ambasador, cu atît mai mult cu cît Mrs. Newsome urmează să-i devină soție. Treptat însă contactul cu Europa, cu Parisul, întîlnirea cu Chad complet transformat și Mme. de Vionnet îl fac să pună sub semnul întrebării argumentele celor din Woollett. Procesul de rejudecare a valorilor se încheie cu schimbarea atitudinii sale. El își vede misiunea nu în a-l convinge pe Chad să se întoarcă în America pen-

[20] *Project of Novel by Henry James*, în *The Ambassadors*, Norton Critical Editions, 1964, p. 378.

tru prosperitatea întreprinderii, ci dimpotrivă, în a-l hotărî să rămînă, deşi, în final, natura legăturii dintre el şi Mme. de Vionnet i se arată în adevărata ei lumină.

Situaţia din *The Ambassadors* are foarte multe elemente comune cu *The Awkward Age*. Mr. Longdon, ca şi Strether, încearcă să influenţeze relaţiile dintre mama protejatei sale, Mrs. Brookenham, şi frumosul Vanderbank, în favoarea fiicei. Spre deosebire de rolul limitat al lui Jeanne de Vionnet, Nanda Brookenham domină, centrul de greutate al cărţii fiind tocmai reacţia ei în faţa atmosferei înăbuşitoare în care trăieşte.

Dar apropieri tematice se pot stabili nu numai între *The Awkward Age* şi *The Ambassadors*; *The Wings of the Dove* prezintă izbitoare asemănări cu *The Portrait of a Lady*. James nu se sfia să reia situaţii tratate în romane anterioare, fiind convins că aceeaşi situaţie dispune de un potenţial artistic nelimitat. O dovadă în plus de schimbarea sursei interesului major în romanul jamesian. În *The Ambassadors* situaţia se subordonează conştiinţei care o filtrează, şi mişcarea, dinamica acestei conştiinţe îl interesează în primul rînd pe scriitor. Pentru James preocuparea majoră o constituie procesul pe care conştiinţa lui Strether îl trăieşte în urma unei acumulări treptate de impresii noi. Stabilirea unui raport foarte complex între Strether şi el însuşi pe fondul general de influenţe reciproce dintre el şi celelalte personaje, şi în funcţie de aceste influenţe, capătă preponderenţă. Aşa stînd lucrurile, James adoptă, ca cea mai eficace pentru efectele urmărite, metoda narativă bazată pe un singur „personaj punct de vedere".

În capitolul consacrat analizei romanului din *The Craft of Fiction* (XI), Lubbock considera că prin *The Ambassadors* romanul atinge limita maximă a dramatizării, prin care el înţelegea de fapt dispariţia comentariului autorului. Respectînd punctul de vedere al lui Strether şi refuzîndu-şi rolul de comentator, James recurge la prezentarea succesivă sub formă de „tablouri", „descrieri" şi scene. În „tablouri", arată Lubbock, se realizează dramatizarea conştiinţei lui Strether. Aceasta presupune: „reliefarea gîndurilor sale în diferite momente succesive, cînd vin în contact cu o nouă experienţă, transpunerea lor într-o mică scenă şi multiplicarea acestor momente pînă cînd schimbarea mută devine vizibilă, deşi nici un cuvînt nu s-a spus despre ea" [21]. La această observaţie foarte preţioasă, care merge pe linia definirii monologului interior, se adaugă înţelegerea subtilităţii cu care James manevrează punctul de vedere. Dacă în „tablouri" cititorul împărtăşeşte viziunea lui Strether, în „scene" se produce o serioasă distanţare, deşi punctul lui de vedere domină în continuare (faţa lui nu este niciodată îndreptată spre cititor), se produce o modificare pe linia măririi distanţei: întrucît conştiinţa lui Strether nu mai este accesibilă, el devine un personaj independent, obiectiv.

În mare, se poate spune că cele 12 capitole sînt alcătuite din „tablouri" şi „scene". În cadrul fiecărui capitol dispunerea acestora variază: în unele capitole (VI, II, VII) unde sînt reprezentate o dată sau cel mult de două ori vor fi net delimitate, în timp ce în alte capitole (V, X, XII) „scena" şi „tabloul", alternînd într-un ritm mai rapid, dau un

[21] Percy Lubbock, *op. cit.*, p. 164.

caracter mixt compoziției capitolului respectiv. Dar și în „tablouri" există o variație a unghiului de vedere. Aici se pot distinge de fapt două planuri, aflate într-o continuă și complexă interferență : pe de o parte, planul relațiilor „obiective", de existența cărora luăm cunoștință prin intermediul conștiinței subiective a lui Strether, și, pe de altă parte, planul subiectiv propriu-zis, care, alimentat cu impresiile venite din afară, ordonează necontenit acest material. Deși ele se află într-o continuă interacțiune, în anumite momente unul sau altul capătă întîietate.

În pasajul următor domină primul plan, atenția fiind îndreptată spre exterior : Strether se află la Paris și se hotărăște să-și înceapă misiunea de a-l convinge pe Chad. Ajungînd în fața locuinței sale privirile îi sînt atrase de prezența unui tînăr în balcon :

„Strether se întreba mai întîi dacă nu avea totuși înaintea ochilor un Chad poate cu mult schimbat ; dar constată apoi că ar fi fost o transformare prea de tot. Tînărul pe care-l privea era blond, vioi și plin de viață — cu o înfățișare mult prea plăcută pentru ca să fi putut rezulta dintr-o adunătură întîmplătoare de trăsături. Căci Strether într-adevăr și-l închipuise pe Chad încropit din trăsături răzlețe, dar nu pe-atît încît să devină de nerecunoscut" [22].

Momentele de încordare impun reliefarea mai pronunțată a gîndurilor lui Strether. De data aceasta lumea interioară propriu-zisă se detașează și concentrează întreaga atenție. În două rînduri particularitățile stilului indirect liber subliniază „independența" gîndurilor lui Strether. Paragraful urmează întîlnirii neașteptate cu Chad și Mme. de Vionnet, prilej cu care Strether află adevărata natură a relațiilor dintre cei doi :

„Iată la ce, în zadarnica-i veghe, i se-ntorceau gîndurile cel mai adesea : intimitatea, într-o atare fază, era exact așa — și cum oare să-și fi putut dori altcineva să fie ? Nu era de loc rău că simțea compasiune pentru marea asemănare ce o avea cu minciuna ; mai că roși, pe întuneric, gîndindu-se la felul în care învăluise în ceață această eventualitate, precum o fetiță gureșă arzînd de nerăbdare a-și îmbrăca cît mai frumos păpușa. Îi făcuse — și nu era de fel vina lor — ca pentru o clipă să dea vălul la o parte ; și nu era oare de datoria lui acum să o preia deci tot așa după cum pur și simplu o luaseră și ei — cu n-are importanță cîte îndulciri — spre a i-o transmite ?" [23].

„Dramatizarea conștiinței" în tablouri se reduce de fapt la acest plan : descrierea reflecțiilor aproape obsesive ale lui Strether, descriere care, în unele locuri, are toate caracteristicile monologului interior indirect [24]. Întrucît termenul de *monolog interior* se folosește în special cu

---

[22] *The Ambassadors*, Signet Classics, 1964, p. 63.

[23] *The Ambassadors*, p. 339.

[24] Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, 1965, p. 24—32. Corectînd vechea definiție a lui Edouard Dujardin, Humphrey consideră monologul interior drept un procedeu tehnic de reprezentare a conținutului și proceselor psihice ale personajului, parțial sau în întregime nearticulate, așa cum aceste procese există în diversele straturi ale conștiinței, înainte de a fi formulate ca vorbire deliberată. După Humphrey, o caracteristică a monologului interior este aceea de a reprezenta conștiința la orice nivel și de a nu fi, în mod obligatoriu, o expresie a „gîndurilor celor mai apropiate de subconștient", așa cum considera Dujardin. De asemenea, distinge între monolog interior direct și monolog interior indirect : în timp ce monologul indirect trădează cititorului continua prezență a autorului, mai ales prin folosirea persoanei a treia, monologul direct o exclude aproape complet.

referire la romanul fluxului conştiinţei (stream of consciousness novel) în cazul lui James se cuvine a fi acceptat cu unele precizări. Deşi reacţia spontană pe planul mintal îl preocupă într-o mare măsură pe James şi deşi multe efecte îşi au sursa în sesizarea capacităţii de asociere a gîndirii, monologul jamesian se menţine la nivelul exprimării logice. Urmaşii săi, Dorothy Richardson, Virginia Woolf şi James Joyce vor coborî sondajul spre straturile inferioare ale conştiinţei, creînd, după cum se ştie, romanul fluxului conştiinţei, în care, printre alte procedee, se vor servi cu multă consecvenţă de monologul interior, de data asta înzestrîndu-l cu capacitatea de a exprima procese ale subconştientului într-o formă proprie, caracterizată prin aparentă incoerenţă şi lipsă de organizare logică. Cum observa F. O. Matthiessen, romanele lui James sînt mai degrabă romane ale inteligenţei decît ale conştiinţei în întreaga ei complexitate [25].

Realizarea efectului de „instantaneu" în comunicarea reacţiilor lui Strether presupune utilizarea unei alte scări temporale, şi tocmai acest lucru îl deosebeşte pe James de predecesorii săi care se orientează spre aceeaşi metodă narativă. Jane Austen, de pildă, folosise în *Emma* (1816) o metodă în mare asemănătoare, axată pe un singur personaj punct de vedere. Cu mici inconsecvenţe (mai pronunţate în capitolele I, II, V, XVI), Emma Woodhouse controlează întreaga acţiune a cărţii şi autoarea o îndrumă discret să tragă toate învăţămintele morale din comportarea ei infatuată de la început, fără să recurgă la dreptul ei de comentatoare. Este drept că scena are prioritate. *Emma* rămîne un roman al secolului trecut datorită şi factorului timp. Timpul este perceput uniform în tot cursul experienţei trăite de personajul principal, deşi acesta, se presupune, variază ca intensitate. De asemenea, momentul de recepţionare a informaţiei din exterior şi momentul de prelucrare a ei pe planul lăuntric sînt net delimitate.

Surprinderea conştiinţei lui Strether în diverse momente presupune o micşorare considerabilă a scării temporale. Constatarea mai generală a lui Percy Lubbock include şi această observaţie: „Perspectiva pe care Strether o deschide este, destul de des, tot atît de largă ca şi vastele panorame ale lui Thackeray, numai scara este diferită, un cuvînt abia şoptit în loc de un dialog, minute în loc de luni, un semn al capului sau o privire interceptată în loc de cronica unei crime sau intrigi amoroase" [26].

Este drept că în *The Ambassadors* James nu atinge performanţa din *The Golden Bowl*, în care un întreg capitol, de 13 pagini (cap. 7, partea II), este cuprins între două momente despărţite de deschiderea unei uşi, dar în general „trăirile" lui Strether se desfăşoară într-un cadru temporal foarte limitat. Momentele sînt marcate de întîlnirea cu celelalte personaje: Maria Gostrey, Waymarsh, Chad, Mme. de Vionnet, Sarah etc.

În *The Ambassadors* James nu produce numai o modificare a timpului în funcţie de subiectul receptor ci, legat de acest lucru, el este preocupat să surprindă conştiinţa în procesul interacţiunii complexe cu mediul exterior. Astfel, cele două planuri de care vorbeam, deşi sînt

---

[25] F. O. Matthiessen, *Henry James: The Major Phase*, Oxford University Press, 1963, p. 23.

[26] Percy Lubbock, *op. cit.*, p. 149.

reliefate succesiv în anumite momente, se interferează de foarte multe ori. Strether își prelucrează impresiile aproape simultan cu recepționarea lor, și acest dublu proces se transpune în imaginea dublă : a lumii exterioare pe care o observă și a „activității" conștiinței. Complexitatea acestor relații pe care scriitorul încearcă s-o surprindă, menținîndu-se în cadrul unei exprimări ordonate logic, determină particularitățile sintaxei sale.

Așa se poate explica frecvența cu totul neobișnuită a timpului „mai mult ca perfect". Hisayoshi Watanbe [27] arată că preferința acordată acestui timp se datora nu numai incursiunilor în trecut ale lui Strether, care împreună cu dialogul vor înlocui comentariul tradițional. Lectura scrisorilor lui Mrs. Newsome pe o bancă din grădina Luxemburgului prilejuiește o retrospectivă pînă în anii de tinerețe. Mai importante sînt efectele obținute prin folosirea timpului mai mult ca perfect în situații care, încadrîndu-se în desfășurarea normală a narațiunii, nu-l justifică strict gramatical. Pasajele de acest fel, distanțate, sînt opace, și prin contrast „trecutul" capătă posibilități mai mari de reliefare și intensificare, fiind, în consecință, rezervat momentelor de tensiune. James construiește frecvent imaginea dublă a ceea ce se petrece înăuntrul și în afara conștiinței prin folosirea celor două timpuri. În momentele de încordare, tot ce se raportează la exterior pierde din relief, mai mult ca perfectul ajutînd considerabil la crearea acestui efect de estompare, în timp ce intensificarea activității pe planul mintal este subliniată și mai mult prin folosirea trecutului. Apariția lui Chad în loja operei, transformat într-un mod cu totul surprinzător, produce o impresie atît de puternică asupra lui Strether încît propriile sale acțiuni, ca de pildă prezentarea Mariei Gostrey, par a nu avea nici un fel de legătură cu persoana sa. Efectul se datorează exclusiv folosirii alternative a celor două timpuri.

Interferența celor două planuri explică, printre alte particularități ale sintaxei din *The Ambassadors* și frecventa repetare a subiectului. Întîlnind-o pe viitoarea sa confidentă, Maria Gostrey, Strether își rezumă astfel impresiile : „Ea, această doamnă, era de o sobră eleganță în comportament". Repetarea subiectului sub forma „această doamnă" nu este întîmplătoare, și de acest lucru ne dăm mai bine seama cînd, în pagina următoare, Strether revine, gîndind : „Ei bine, era de un rafinament mai subtil". Amintesc că ne aflăm în capitolul I și nu știm nimic despre Strether. A doua referire indică în suficientă măsură faptul că în mintea lui Strether, pe măsură ce o observă pe Maria, se produce și un proces de asociație : involuntar o compară cu o altă femeie, Mrs. Newsome, despre care vom afla peste 15 pagini din discuția dintre Strether și Waymarsh. Repetarea subiectului din exemplul citat sub forma „această doamnă" este primul indiciu al acestui proces de asociație care dublează planul observației directe.

La multitudinea de relații raportate în conștiința lui Strether și exprimate de „tablouri" se adaugă și planul autorului. Deși analiza pe care Lubbock o face romanului rămîne un bun cîștigat, afirmația cu privire la dispariția autorului nu poate fi absolutizată. James nu se con-

[27] Hisayoshi Watanbe, *Past Perfect Retrospection in the Style of Henry James*, în „American Literature", vol. 34, May 1962.

formează întru totul recomandării lui Mauppassant, care interzice autorului orice referire la sine sub forma „eu". Pe alocuri, foarte rar însă, el face şi unele confesiuni ce vin ca un ecou foarte îndepărtat al lui Fielding : „Dacă ar trebui să pătrundem în tot ce-l preocupa pe prietenul nostru în nopţile de veghe, am fi nevoiţi să ne reparăm pana..." intervine el la p. 88. Şi aceasta nu este singura referire.

Nici Strether ca personaj punct de vedere nu poate fi absolutizat. James recurge la ajutorul unui presupus observator în măsură să furnizeze cititorului unele date privind mai ales portretul fizic. În partea I, apelul la acest observator este mai insistent. De altfel, pe o bună porţiune din paragraful 6 el împrumută punctul de vedere Mariei, care îl analizează pe Strether pentru ca apoi să-l mute spre observator. În părţile următoare, James rămîne consecvent punctului de vedere al lui Strether şi, ori de cîte ori simte nevoia unor referiri la portretul său, el realizează acest lucru punîndu-l pe Strether în situaţia de a-şi analiza impresia ce o produce asupra altor personaje (M-lle de Vionnet, partea a 6-a, cap. XIV, Chad, partea a 12-a, cap. XXXV).

Dar planul autorului, departe de a se reduce la aceste cîteva referiri directe la autor sau tradiţionalul observator imaginar, neglijabile cînd sînt raportate la întregul romanului, este mult mai complex. Frecvent el se interferează cu cele două planuri ale conştiinţei lui Strether, mărind dificultatea interpretării textului. Metodele recente, mai scrupuloase, bazate pe analiza lingvistică a textului, au reuşit să izoleze oarecum această extrem de subtilă intervenţie a autorului. Jan Watt, în concluziile la analiza primului paragraf din *The Ambassadors*, arăta că preocuparea lui James de a reda nu atît evenimentele cît mai ales impresia ce o produc asupra personajelor îl califică drept impresionist. Dar, continuă el, „permanenta necesitate ce o simte James de a generaliza, plasa, ordona, combinată cu cerinţa absolută pentru un punct de vedere, suficient de plastic ca să-i permită libertatea necesară pentru a construi « arhitectonica » proprie artei romancierului, îl implică în cele din urmă într-un impresionism multiplu cu un caracter extrem de original; original, întrucît dubla prezenţă a conştiinţei lui Strether şi a celei a naratorului, care traduce ceea ce el vede în termeni mai generali, fac punctul de vedere narativ intens individual dar şi social în ultimă instanţă" [28].

Legat de subtilitatea cu care autorul ordonează şi generalizează în chiar interiorul conştiinţei lui Strether se pune întrebarea dacă el oferă şi alte elemente pentru a da posibilitatea unei perspective mai largi asupra personajului punct de vedere. În mare, scenelor le revine acest rol. Varierea distanţei faţă de personajul punct de vedere, mărirea ei în scene, face ca cititorul, pornind de la aceleaşi premise, să-şi formeze propriile sale concluzii, care nu coincid în mod obligatoriu cu cele ale lui Strether. Scenele în care Strether discută cu Maria Gostrey au în cea mai mare parte sarcina de a suplini comentariul autorului. În prefaţa la roman James recunoaşte că personajul Maria Gostrey este conceput ca un fel de ficelle „un sprijin direct în serviciul lucidităţii", cum şi este de fapt, dacă ne gîndim că graţie ei, sau mai bine zis conversa-

[28] Jan Watt, *The First Paragraph of the Ambassadors. An Explication*, în *The Ambassadors*, Norton Critical Editions, p. 474.

ţiilor cu Strether căruia îi serveşte drept confidentă, cititorul umple multe lacune de informaţie. Astfel, numai în partea a II-a, în urma unei discuţii dintre Strether şi Maria cititorul îşi clarifică parţial şi partea I aproape enigmatică pînă în acel moment (trecutul lui Strether, misiunea lui la Paris, presupunerile celor din Woollett, relaţiile în care se află cu Mrs. Newsome).

Tabloul lasă foarte multe semne de întrebare, deopotrivă pentru Strether şi pentru cititor, pe care scena le preia pe primul plan. Diversele păreri exprimate de vorbitori în cadrul scenelor alcătuiesc premisele comune de care vorbeam. Scena este departe de a simplifica lucrurile, căci o nouă dificultate izvorăşte din faptul că James reuşeşte aproape întotdeauna să creeze impresia că vorbele nu se suprapun gîndurilor. Dialogul este aluziv şi ambiguu; replica are altă rezonanţă în ascultător decît cea pe care o intenţionează vorbitorul. Personajele lui James se pretează jocului de a evita, cel puţin pentru moment, răspunsul la o întrebare directă, formulată şi ea după lungi ezitări şi căutări. Replica echivocă este extrem de frecventă. Se mai poate observa că dialogul subliniază cu multă insistenţă tema de bază a romanului. De regulă, replica îşi are justificarea în cadrul unei situaţii particulare, dar semnificaţia ei poate fi raportată şi la un plan mai general.

Punctul de vedere al cititorului incluzîndu-l pe cel al lui Strether, faţă de care stabileşte un anumit raport, are avantajul nu numai al elucidării mai devreme sau mai tîrziu a problemelor ce-l frămîntă pe acesta, ci, ceea ce este mult mai important, al sesizării unui complex de relaţii, în cadrul căruia Strether însuşi se defineşte în întreaga complexitate a personalităţii sale. El străbate un drum sinuos, în cursul căruia înţelege falsitatea unor valori reprezentate de Woollett şi codul său moral. Respingerea lor exprimă dezacordul faţă de o Americă în care timpul serveşte exclusiv prosperităţii materiale şi ideii de datorie fundamentată pe conformismul faţă de aceste valori. Idealul estetic reprezentat de Paris şi Mme. de Vionnet îl cuceresc. Dar şi Mme. de Vionnet ascunde o mare doză de falsitate. Aparenţele sînt strălucitoare, dar efortul lui Strether de a crede în ele este nevoit să cedeze în faţa banalului adevăr. Revelaţia din final este însoţită de ironia propriei sale ignoranţe, fără însă ca ea să-i modifice atitudinea faţă de Woollett-ul repudiat, deşi Strether întorcîndu-se în America va sacrifica Parisul. Într-un sens, Strether se conturează ca un apărător conştient al iluziei. Propriile sale cuvinte din apelul adresat lui Little Bilham de a trăi cît mai intens, rostite în grădina Gloriani în cel mai înalt moment de exaltare spirituală, ni le putem reaminti în final ca pe cel mai potrivit comentariu al experienţei sale: „Cu toate acestea, avem iluzia că putem alege; prin urmare nu fi lipsit, aşa cum sînt eu, de amintirea acestei iluzii; la vremea potrivită am fost ori prea prost ori prea deştept ca s-o am. Desigur, în momentul de faţă, sînt un caz de reacţie împotriva greşelii, şi glasul reacţiei trebuie, fără îndoială, ascultat cu o anumită îngăduinţă [29].

★

Lucrarea de faţă s-a axat mai mult pe surprinderea acelor planuri care formează determinantele „conştiinţei centrale" din *The Ambassadors*,

[29] *The Ambassadors*, p. 134.

care înțelese în interdependența lor ajută să se explice țesătura extrem de densă a romanului. Merită o atenție specială problema foarte interesantă a relației dintre metoda narativă și realizarea artistică a personajelor în ansamblu. Harvey spune că romanul se deosebește de viață pe considerentul forței estetice : „realizarea cu succes a oricărui personaj va implica considerarea forței estetice a altor personaje cu care el este pus în relație" [30]. În *The Ambassadors* această interdependență dintre personaje este foarte pronunțată : nici un personaj nu poate fi izolat și studiat pentru ceea ce reprezintă el însuși, ci existența sa este determinată de analogia parțială și mai ales de opoziția cu celelalte personaje. Astfel, personajul Mme. de Vionnet se întregește considerabil prin relația de opoziție față de Mrs. Newsome și invers. La fel se poate spune despre Mme. de Vionnet și Sarah, Maria Gostrey și Mrs. Newsome etc. Acest lucru este valabil nu numai pentru personaje. Semnificația Parisului în *The Ambassadors*, care a provocat o adevărată polemică [31], este determinată într-o măsură foarte mare de semnificația Woollett-ului. Parisul este ceea ce Woollett nu este și nu este ceea ce Woollett este. Chiar dacă lui James i se poate reproșa lipsa de claritate atunci cînd se referă la impresia ce o produce Parisul asupra lui Strether, nu există nici urmă de ambiguitate în ce privește orașul din Noua Anglie. Este evident că, asemenea personajelor, aceste sensuri se complinesc și datorită metodei narative. După cum am văzut, ele sînt determinate de contextul mai larg de relații în care există. Or, acest context se stabilește într-o foarte mare măsură în funcție de Strether, personajul punct de vedere. Ajutînd substanțial la sudarea părților în așa fel încît ele nu numai să formeze un întreg armonios, ci, prin armonizarea lor să se lumineze reciproc, metoda narativă contribuie la realizarea romanului *The Ambassadors* ca roman viu așa cum îl înțelege James. „Romanul, spune el în *The Art of Fiction*, este un lucru viu, un tot unitar și continuu, și, în măsura în care trăiește, se va descoperi că în fiecare din părțile sale există ceva din fiecare din celelalte părți" [32].

---

[30] W. J. Harvey, *op. cit.*, p. 248.

[31] Vezi și *The Ambassadors*, Norton Critical Editions, în care, sub titlul *The Meaning of Paris: a Disagreement*, sînt reproduse fragmente din articolele semnate de Joseph Warren Beach, Joan Bennet, Leon Edel, ca reacție împotriva interpretării dată de F. R. Leavis Parisului în *The Later Henry James*.

[32] Henry James, *The Art of Fiction*, *The Portable Henry James*, p. 404.

ASUPRA SEMNIFICAȚIEI UMORULUI

VAL. PANAITESCU

Într-o serie de articole apărute în revista „Cronica" (1967—68), sub titlul general de *Umorul și avatarurile lui*, am avut prilejul să discut unele din principalele încercări de a defini umorul, începînd din secolul al XVII-lea, precum și lipsa pînă în prezent a unei formule larg satisfăcătoare în acest sens. Spre deosebire de predecesorii mei — o spun cu toată modestia — mi-am comunicat în acele articole impresia (preschimbată mai apoi în convingere) că acei care excludeau însăși posibilitatea explicării umorului se arătau într-adevăr excesiv de pesimiști; și aceasta din mai multe motive.

În primul rînd, umorul nu este singura noțiune asupra conținutului căreia esteticienii și criticii contemporani nu pot să cadă întru totul de acord și în legătură cu care ei practică mai curînd descrierea decît definiția în sensul cel mai restrîns al cuvîntului. Opiniile asupra esenței lirismului, a tragicului, a comicului — ca să nu spunem: asupra esenței însăși a literaturii — ne apar adeseori destul de divergente și departe încă de o „definiție" care să mulțumească pe toată lumea. Și atunci, de ce ne-am îngrijora oare în mod special de soarta umorului?

Se poate constata apoi, parcurgînd istoricul definițiilor date umorului, inconsecvența flagrantă a celor mai mulți dintre cei care au declarat de la bun început umorul „indefinisabil": după această declarație, ei au oferit totuși o definiție personală, anulînd astfel *de facto* ideea vanității oricărei tentative raționale în acest sens.

Dar ceea ce s-a trecut sub tăcere poate cam prea multă vreme e faptul că deosebirile *reale* între diferitele încercări de definire schițate (mai ales în ultimele două secole) sînt cu mult mai puțin importante decît similitudinile lor de fond. Așa-zisa „infinită varietate" a definițiilor umorului se reduce, în ultimă analiză, la două mari „partide" aparent „ireductibile": afectiviștii și intelectualiștii, cei ce află principala sursă a umorului în viața sentimentală (și care sînt de obicei partizanii optimismului și ai umorului roz) și acei care pun accentul în primul rînd pe mecanismul intelectual al umorului și care sînt dotați adeseori cu o înțelegere mai largă pentru umorul negru. În rest, majoritatea cerce-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 249—256, BUCUREȘTI, 1969

tătorilor sînt aproape întotdeauna de acord că umorul trebuie conceput ca o anumită viziune generală, ca un fel de „filozofie" a vieții și ca o artă esențialmente realistă, folosindu-se de mijloacele unui comic voalat, în anume împrejurări, de lacrimi.

De altfel, să recunoaștem că nu toate fenomenele vieții psihice se oferă unei definiții exacte, adică redusă la un enunț scurt, stabilind cu precizie genul proxim și diferența specifică. Cînd citim, de pildă, în *Petit Robert*, dicționar atît de îngrijit de obicei în explicațiile sale, că sufletul este „unul din cele două principii care compun omul principiul sensibilității și al gîndirii" sau că sufletul este „ansamblul funcțiunilor psihice și al stărilor de conștiință", putem fi absolut mulțumiți de asemenea definiții, de exactitatea, de precizia, de gradul lor de adecvare? Se poate defini o necunoscută prin ea însăși, se poate defini *anima* prin ansamblul funcțiunilor *psihice*, formulă în care aceste funcțiuni psihice nu înseamnă decît versiunea greacă a aceleiași *anima*? Și cu toate acestea cititorii *Micului Robert* și oamenii în general se înțeleg destul de bine cînd vorbesc despre suflet — ca de altminteri și cînd discută despre umor... Aș fi chiar tentat să adaug că există probabil un anume vag necesar care înconjoară nucleul luminos al anumitor noțiuni — cu condiția doar ca acest nucleu să fie totuși destul de perceptibil. Am ales în mod expres cazul de mai sus, unul dintre cele mai dificile, pentru ca să fie cu atît mai limpede de ce, în anumite ocazii, e mai bine să se evite dificultatea unei definiții clasice și să ne mulțumim cu o descriere mai largă, obligatoriu analitică, dar care să fie mai adecvată naturii fenomenului. Ea va fi dacă nu „exhaustivă", cel puțin destul de cuprinzătoare ca să ne ajute să recunoaștem umorul, chiar și acolo unde ar fi amenințat să fie confundat cu unele fenomene învecinate — de exemplu, cu satira.

Să admitem deci fără teamă că e preferabil, în cazul umorului, să înlocuim așa-numita definiție „reală" printr-o descriere, utilizînd în acest scop procedee recunoscute ca tot atît de valabile de către logicienii înșiși, cum sînt caracterizarea, comparația și distincția. Rezultatul operației va fi, în cele din urmă, echivalentul detaliat al unei definiții; ca să ajungem la el, va trebui desigur să evităm, pe cît posibil, un limbaj metaforic, de care s-a abuzat uneori, chiar dacă acesta pare mai sugestiv.

Vorbind despre umor, nu-l vom detașa de „purtătorul" său, de umorist, fiindcă el își capătă toată valoarea prin conștiința și forța creatoare a acestuia din urmă. Acord aici cuvîntului „umorist" sensul cel mai curent astăzi în literatura de specialitate, acela de „om de umor" („Man of Humour") cum îl numea încă din 1744 Corbyn Morris [1] — și nu de „personaj umoristic". Această distincție prealabilă este necesară pentru a nu se confunda umoristul, artistul umorului, creatorul, tipul activ, cu personajul din viața obișnuită, care nu face decît să suporte pasiv urmările unui temperament înnăscut, ale propriului „sense of humour". Aceste personaje umoristice sînt destul de frecvente — și nu numai în Anglia. Ele sînt, în majoritatea cazurilor, figuri ursuze și ciudate; fiind simpatice umoristului-creator, felul lor de comportare și atitudinea lor față de lume vor fi ridicate în opera sa la treapta de pivot al propriilor sale personaje.

[1] Cf. Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, P.U.F., 1963, p. 36—37.

Umorul nu se învață : ne naștem sau nu ne naștem cu el ; este *un fel de atitudine sentimentalo-filozofică sui-generis* — dată odată pentru totdeauna și prezentă aproape pretutindeni în operele marilor umoriști.

Din punct de vedere gnoseologic, mai întîi, umorul nu trebuie să fie conceput ca o „filozofie" gata făcută, avîndu-și „principiile" clar și conștient ordonate — fapt remarcat încă de către Johannes Volkelt. Umorul este doar un mod aparte de a privi lumea, un mod în care întreaga ființă a umoristului este angajată, ceea ce-i asigură, pe de altă parte, posibilitatea permanentă de reîntinerire. Umoristul nu e un gînditor care să se desprindă cît mai mult cu putință de lucrurile acestei lumi, pentru a le putea surprinde cît mai bine esența. Dimpotrivă, el nu gîndește, ca să zicem așa, decît „din interiorul" acestor lucruri, sau „printre ele", trăgîndu-și forța cunoașterilor și actelor sale de convingere din contactul permanent și intim cu lumea, simțindu-se mereu un mic fragment viu al acesteia — nici mai mult, nici mai puțin valoros decît toate celelalte care o alcătuiesc.

Singura problemă filozofică adevărată pentru umorist este *existența* : aceasta e chestiunea capitală, tema temelor, independent de formele particulare cărora umoristul le va acorda o atenție mai deosebită în opera sa. În fața existenței cosmosului și a omului — în care umoristul nu va fi niciodată ultimul să intuiască aspectele tragice, ascunse în spatele celor ce ne provoacă rîsul — el se comportă ca un om modern. Vreau să spun că umoristul posedă (și aceasta e o trăsătură esențială, după părerea mea) *simțul relativității tuturor lucrurilor*, acel simț care a fost menționat în treacăt de către Theodor Lipps și subliniat în mai multe rînduri de Louis Cazamian. Acest simț *modern* al relativității apare în Europa în cursul Evului mediu și el se accentuează de obicei în epocile istorice în care popoarele sînt zguduite de evenimente cu un răsunet extraordinar (lungi războaie pustiitoare sau revoluții — fie în ordinea socială, fie în aceea a cunoașterii), atrăgînd după ele o deplasare spectaculoasă a puterilor, o răsturnare a valorilor, un nou examen aprofundat al condiției umane. Tocmai de aceea umorul însoțește adeseori satira — fără ca aceste două atitudini să se confunde, chiar dacă apar așa-zicînd „amestecate".

Umoristul posedă simțul mișcării, al devenirii, el are intuiția unei lumi instabile ce alimentează mereu noi contraste. *Umoristul este un dialectician înnăscut* — un dialectician capabil de tandrețe chiar dacă ea e ascunsă uneori în adîncimile sufletului său.

Filozofia cea mai învecinată cu „relativismul umoristic" ar fi deci scepticismul, marcat în primul rînd de oroarea de dogmatism. Și totuși n-ar trebui să le confundăm : un scepticism riguros, un agnosticism practicînd după moda antică *epoche*, suspendarea oricărei judecăți, ca să ajungă la seninătatea perfectă a ataraxiei, nu este pe placul umoriștilor. Ei știu să rîdă de ei înșiși și de propriile lor „concluzii", dar *surîsul lor final nu este dezarmant* ; el este din contră cu precauție încurajator. Iată de ce pyron-iștii Antichității n-ar fi putut fi umoriști veritabili ; îndoiala lor excesivă și indiferența lor mohorîtă nu le îngăduiau acest surîs profund omenesc.

Psihologic vorbind, umoristul este în mod obișnuit *un sentimental refulat*, sau mai bine zis un sentimental care se supraveghează în mod

permanent : sentimentul lucrează, el predomină poate în forul său interior, dar în exterior intelectul este acela care o ia de obicei înainte. De aici şi dificultatea pe care o încercăm uneori cînd vrem să distingem pe umorist de omul de spirit. „Să reţinem doar", după cum ne recomandă Robert Escarpit, „din genealogia propusă de Addison, că spiritul este părintele umorului şi că deci umorul este spiritul cu încă ceva în plus [2]".

În mijlocul societăţii în care trăieşte, umoristul ne apare, în mod frecvent, ca un inadaptat, ca un element „critic", ca un neconformist în interiorul categoriei căreia îi aparţine. El rămîne ataşat mai degrabă unei fantasme imprecise, unui fel de vis despre omul „ideal", cu toate că ştie perfect că o distanţă infinită îl desparte de ţinutul binecuvîntat, dar abstract, în care ar trona toată dreptatea şi toate libertăţile. Din aceasta şi derivă compasiunea sa nețărmurită pentru „defectele" mari şi mici ale contemporanilor săi.

Chiar dacă umorul nu se exercită decît pe subiecte de pură fantezie, el n-o face decît pentru a se raporta la actualitate : umoristul este poate cel mai autentic şi cel mai sincer contemporan al contemporanilor săi. Faptul că el este dotat cu un ascuţit simţ al relativităţii şi cu o înclinare naturală pentru observaţia exactă, de foarte aproape, a realităţii va face ca primul ecou al operei sale (indiferent de cantitatea variabilă de comic sau tragic prezentă în ea) să fie receptat de cititor, ca un ecou „critic". Dar întrucît umoristul este obişnuit cu marile dimensiuni (el cultivă, între altele, infinitul, în ordinea universului natural, şi inconştientul, în ordinea universului uman) — el nu se pripeşte niciodată. Şi chiar dacă i se mai întîmplă „să critice" aşa-zicînd cutare stare de lucruri, el e departe de a se lăsa pradă disperării sau disprețului. El va descoperi oricînd undeva o justificare sau o explicaţie a mizeriilor existenţei fiinţei umane, o justificare ce ne scapă de obicei nouă celorlalţi şi care îl va face să aprecieze că semenii săi sînt totuşi ameliorabili şi, ca atare, tolerabili — chiar dacă imperfecţiunile lor se menţin de milenii. Căci dacă el ar considera, în fond, că societatea umană nu e cu nici un chip perfectibilă — nici măcar în pas de melc — cu siguranţă că ea nu l-ar mai preocupa în aceeaşi măsură.

Umoristul se poate manifesta deci şi ca un „moralist" — destul de bizar în felul lui : el constată la ceilalţi mai cu seamă *propriile sale insuficienţe*, dar nu impune — ba nici măcar nu propune vreodată soluţii. Unica „soluţie" rămîne, poate, surîsul său îndurerat şi amar. În spatele pesimismului său, destul de şocant în cazul umorului negru, se va ascunde însă totdeauna o licărire de compasiune umană, aşa cum o vedem răzbătînd pînă şi în opera lui Swift.

Toate trăsăturile reţinute pînă aici se referă la atitudinile umoriştilor faţă de principalele probleme ale existenţei ; cu toate acestea, noi nu recunoaştem umorul, *ca fenomen estetic* (avîndu-şi cîmpul fundamental de activitate în literatură) decît după expresia lui particulară care este, în majoritatea cazurilor, *de factură comică*. Or, tocmai aspectul acesta a prilejuit destule opinii contradictorii. Diverşi teoreticieni (mai cu seamă germani) ar prefera, de pildă, să izoleze umorul de problematica esteticii comicului. Plecînd de la faptul (exact) că efectele ridicule

[2] Cf. Robert Escarpit, *L'Humour*, *op. cit.*, p. 41.

nu sînt permanent indispensabile umorului, ei ajung la o poziție extremistă, separînd cele două noțiuni. În acest sens, esteticieni precum Adolf Zeising sau Eduard von Hartmann au propus admiterea unei relative independențe a umorului, care s-ar transforma astfel în egalul sentimentului tragic, situîndu-se într-un domeniu aparte, deasupra comicului.

Johannes Volkelt a repudiat încă mai de mult, în estetica sa [3], o asemenea opinie (arătînd că umorul nu este decît forma supremă a comicului — fapt ce nu exclude totuși anume raporturi cu tragicul), iar pe de altă parte, Louis Cazamian a contribuit la consolidarea ideii că umorul nu este decît „un regat" în interiorul imperiului comicului. Aș dori să precizez, la rîndul meu, că „imperiul" acesta nu cunoaște (cel puțin dacă privim lucrurile de la o anumită distanță) decît două „regate" potențiale : acela al umorului și acela al satirei — și că toate mijloacele comice ale unuia, de la cele mai grosiere la cele mai fine, pot fi și mijloacele celuilalt, bineînțeles cu titlu și cu efecte variabile. Ironia, spiritul, sarcasmul, grotescul sau burlescul — indiferent dacă se raportează la caractere, la situații sau limbaj — circulă, sub o formă sau alta, în ambele „regate". Granița dintre acestea o precizează, de fiecare dată, numai ceea ce am numit atitudinea „filozofică" și „morală" fundamentală a autorilor — și care este cu totul alta la satirici decît cea schițată mai sus, în cazul umoriștilor. Satiricii, după cum prea bine se știe, au convingeri ferme, principii morale foarte limpezi și se comportă întotdeauna *ca judecători*, siguri pe legile lor. Ei nu au niciodată aerul de a se considera de aceeași rasă cu acei pe care îi condamnă fără milă.

Ca artist, umoristul se dovedește, în mod curent, *un foarte fin observator al realității*, el e îndrăgostit de cele mai mici detalii exacte, fiind în același timp *un mare imaginativ*, capabil să respire cu ușurință într-o lume „ca și cînd...", pe care o creează în întregime și din care nu lipsește uneori absurdul. Ar fi greșit să vedem în cele de mai sus un fel de definiție a scriitorului „realist" prin excelență ; ceea ce-i caracterizează pe umoriști nu e un realism balzacian, ci mai curînd un *realism fantastic* în genul poveștilor, în care observația caracterologică este de obicei exactă și chiar nuanțată, dar în care trăsăturile personajelor, ale evenimentelor sau ale intrigii sînt măcar neobișnuite, dacă nu complet uluitoare. Umoristul „meditează", ca să zicem așa, asupra omului și a existenței sale (fără să aibă aerul că o face), într-un cadru care ține de miraculos, dar care păstrează totuși un contact surprinzător cu datele concrete ale lumii obișnuite. Acolo unde romanticii se afirmă ca umoriști — în felul lui Jean Paul sau E.T.A. Hoffmann — ei sînt tocmai asemenea „realiști fantastici", sau „realiști poetici", ca să folosim o formulă scumpă lui Wolfgang Preisendanz [4], cercetător care a încercat de curînd să reducă umorul la acest unic principiu structural (de ordin pur formal, după părerea sa), pretinzînd că teoriile care vor să vadă într-un asemenea realism poetic și o „concepție despre lume" nu fac decît să falsifice fondul problemei.

---

[3] Cf. J. Volkelt, *System der Aesthetik*, München, Beck, 1910, vol. 2, p. 529.

[4] Cf. Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, München, Eidos, 1963, p. 7—9, 13 și urm.

Umorul își află domeniul său de predilecție în literatură, deoarece componentele sale esențiale au nevoie de limbajul vorbit, singurul capabil să transcrie fidel dialectica ce dă suflu vital imaginilor sale. E drept că se pot obține efecte comice în pictură, în muzică și pînă și în sculptură și arhitectură; dar contrastele exploatate aci, și care se situează mai ales în „regatul" satirei, nu sînt surprinse în genere decît într-un singur moment, care, fie el și cel mai caracteristic, rămîne în mod necesar fără o replică distinctă posibilă. Dacă e vorba de muzică și dans, ideile ce s-ar vrea semnificate plutesc prea mult într-un anume vag — ceea ce face ca așa-numitul „paradox umoristic" din teoria lui Louis Cazamian sau „ironia" (prim moment constitutiv în dialectica umorului recunoscută de Robert Escarpit) să devină practic inoperante.

Caracteristicile generale ale umorului și ale umoristului, despre care vorbeam, se întîlnesc mai cu seamă în operele literare ale epocii moderne. Există, neîndoielnic, cîteva înmuguriri ale umorului încă în evul mediu, dar florile propriu-zise rămîn în acea epocă extrem de rare. În altă ordine de idei, aceste „caracteristici generale" n-ar trebui să ne conducă la teza existenței vreunui fel de umor „standard", conținîndu-le oricînd pe toate, în egală măsură, căci umorul, fiind atît de atașat diferitelor fațete ale realității, variază (pînă la un punct) după epoci și după limitele firești puse în fiecare etapă istorică gîndirii, sensibilității și mijloacelor literare de expresie ale fiecărui umorist. În plus, spiritualitatea specifică și tradițiile fac, așa cum abil arăta Pierre Daninos, ca popoarele să afle uneori motive cu totul opuse pentru rîs; astfel, ceea ce este „ridicul" în Franța nu e numaidecît și în Japonia, ba uneori nici măcar în Anglia.

În istoria unuia și aceluiași popor, să zicem a englezilor, se întîmplă în chip normal ca umorul lui Shaw să nu mai fie acela al lui Dickens, care nu mai era acela al lui Smollett. Este ceea ce se petrece cu toate formele de manifestare a spiritului uman, fără ca o astfel de variabilitate să anuleze însuși sensul de bază al unei anumite atitudini; nimeni n-ar putea nega, spre exemplu, continuitatea sentimentului tragic, doar fiindcă tragedia contemporană nu mai seamănă cu aceea a lui Eschil. Pentru aceleași motive nu ne poate surprinde faptul că umorul lui Jules Renard nu coincide cu al lui Rabelais, după cum nici umorul lui Queneau nu-l repetă pe al celor doi înaintași ai săi.

A găsi o formulă concisă, „epuizantă", pentru a închide în ea umorul o dată pentru totdeauna, sub toate înfățișările lui, reprezintă așadar o ambiție prea mare, pentru că ignoră însăși natura complexă a noțiunii în cauză. Pe de altă parte, această complexitate nu atinge nici ea proporții atît de neobișnuite încît să justifice un abandon principial: „ignoramus et ignorabimus". A proceda însă la o descriere a umorului, reținînd trăsăturile cele mai caracteristice, mi se pare a fi calea cea mai adecvată, menită să conducă la stabilirea unei „osaturi" destul de solide și de lămurite (în ciuda elementelor ei cam numeroase), pentru o discuție în care să ne putem înțelege asupra a ceea ce este sau nu este umorul. Inutil să mai adaug că ceea ce îmbracă o atare „osatură" — „carnea" — (cu alte cuvinte: viziunea personală, simțul particular al comicului și al tragicului, mijloacele expresive etc.) constituie, în fiecare caz dat,

aspectul original al fiecărei opere umoristice, și că tocmai această „carne" trebuie să constituie obiectul unei analize cît mai atente atunci cînd ne ocupăm de umoriști.

Dacă ar trebui să rezum — fără pretenția de a lansa, la rîndu-mi, o nouă formulă, tip „definiție" — aș spune că umorul îmi apare ca o tentativă mereu reînnoită de a neutraliza intuiția laturii tragice a existenței, prin substituirea unei perspective comice. De obicei umorul răstoarnă rolurile, printr-o falsă acceptare, ori chiar printr-o încercare de a justifica necesitatea aspectelor negative ale vieții. Consecința procedeului este o relativizare constantă a tuturor fenomenelor contrariante ale existenței, iar cîteodată impresia noastră de a asista la un fel de defulare a conștiinței umoristului, urmărită parcă de o vagă vină. Umorul se prezintă ca o rezultantă specifică a unui anumit simț de solidaritate umană, un simț înnăscut și continuu alimentat de observarea atentă și pătrunzătoare a realității. În alți termeni, umorul îmi apare ca un umanism relativist, care cîteodată surîde, cîteodată scrîșnește din dinți: totdeauna însă, în fond, tolerant.

CORESPONDENŢĂ INEDITĂ OVID DENSUSIANU — GASTON PARIS (I)

MARIN BUCUR

Acest pachet de scrisori adresate de Ovid Densusianu profesorului său de filologie de la Collège de France şi maestrului său venerat Gaston Paris, între anii 1895 şi 1903 (cu excepţia ultimelor trei, adresate lui Paul Meyer), se află în fondurile de manuscrise *Nouvelles acquisitions françaises* de la Bibliothèque Nationale de Paris.

Ele sînt documentele cele mai autentice ale perioadei de afirmare filologică a lui Ovid Densusianu, care completează informaţia pe care mi-au furnizat-o scrisorile în manuscris din aceeaşi perioadă, trimise lui Aron Densuşianu, consultate de mine în vederea redactării monografiei din anul 1967.

Acelea însă, curios, erau un fel de schimburi de vederi între doi străini, fără afecţiunea reciprocă firească între tată şi fiu. Obligaţia lui Ovid era să justifice părintelui său cheltuiala banilor şi timpul petrecut în străinătate. Corespondenţa cu Gaston Paris este mai caldă şi mai filială. Lui Gaston Paris Densusianu îi păstrează recunoştinţa devotată şi lui îi scrie cu afecţiunea care părea — din corespondenţa cunoscută din mapele de la biblioteca Academiei Române — a lipsi constituţiei sale intime. Cu Gaston Paris, Ovid Densusianu îşi discută proiectele, colaborările la revista „Romania" ; cu el schimbă opinii ştiinţifice ca între doi analogi, deşi diferenţa de vîrstă era aceea dintre senior şi tînăr.

Corespondenţa începe în 1895, deci în primul an al şederii lui Ovid Densusianu în Franţa. I se adresează profesorului său pentru a-l informa în legătură cu rezultatul discuţiilor ce avuseseră loc la *Société des anciens textes français*, în cadrul căreia Densusianu, cu un grup de colaboratori ai lui Gaston Paris, pregătea un *corpus* de poezii franceze din evul mediu. Dificultăţile de metodă erau mari. Un criteriu unic de lucru pentru stiluri şi epoci diferite se dovedea o imposibilitate. Ovid Densusianu cere avizul profesorului său şi solicită un consult ştiinţific ca în nenumărate alte ocazii. Planul a fost cu timpul abandonat, dar experienţa dobîndită s-a aplicat în cele două ediţii de manuscrise de literatură istorico-cavalerească din evul mediu.

În 1896, Ovid Densusianu se afla la Iaşi. Se întorsese de curînd de la Paris, după un popas la Berlin. Adresează o scrisoare de mulţumire către dascălul său, documentul de legămînt cu maestrul său universitar. Ovid Densusianu se pregătea pentru concursul universitar, aşa încît nu avea timp decît să facă corecturile la ediţia *La Prise de Cordres et de Sébille* şi o recenzie la o carte a lui Körting. În decembrie se afla la Bucureşti, venit temporar, de unde trebuia să se întoarcă repede la Iaşi, pentru susţinerea concursului universitar. Avea gata corecturile lucrării sale *La Prise de Cordres et de Sébille* şi trata cu Gaston Paris într-un mod de colegia-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 257–265, BUCUREŞTI, 1969

litate exemplară între savanți. Examenul avea loc în primele zile ale lunii februarie 1897. În 4 februarie, Ovid Densusianu se grăbea să-l felicite pe profesorul său pentru marea izbîndă de a fi fost ales „unul dintre cei 40" de membri ai Institutului. La Iași lucrările păreau că stau cum nu se putea mai bine. Reușise la examen și se aștepta să fie numit profesor la Universitatea din București. Maestrul îi trimitea în semn de apreciere articolele sale de filologie, iar Densusianu, trezit din iluzia victoriei, i se plîngea de prima blocare a drumului. Catedra pentru care candidase el la concurs fusese creată avîndu-se în vedere doi oameni : I. Bianu și G. Dem. Theodorescu. Reușind el, aceștia, oameni politici și deputați, interveniseră în Cameră pe lîngă comisia de buget pentru suprimarea catedrei pînă în toamna anului 1897. Densusianu îi descria lui Gaston Paris condiția de inferioritate și de umilire la care era expus omul de știință în fața politicianismului. În primăvară voia să plece la Berlin. Nu spune motivul, dar e de bănuit că mergea atît pentru completarea informației științifice la lucrările sale, cît și pentru a clarifica intenția de a susține un al doilea doctorat într-un centru filologic german. Cum era în curs de apariție *La Prise de Cordres et de Sébille*, căreia îi făcuse unele corecturi însuși Gaston Paris, Ovid Densusianu își va prelungi acest voiaj pînă la Paris, unde ajunse spre terminarea vacanței, la începutul lunii august. Voia să se întoarcă în țară în primele zile ale lunii octombrie pentru ocuparea postului universitar.

La 15 septembrie îi scria lui Gaston Paris în legătură cu ediția sa *La Fauçon de Condie*, pentru a cărei colaționare trebuia mers în Anglia. Se iviseră unele diferende cu Schultz-Gora, pe care Densusianu era decis să le aplaneze prin publicarea împreună a poemei.

La 24 septembrie, Ovid Densusianu îi adresa lui Gaston Paris ultima scrisoare din ace an. Pleca în aceeași seară spre țară. În fine, ministerul aprobase numirea sa, și tînărul profesor universitar venea decis să înfrunte somnolența, inerția și indiferența. În noiembrie preda deja un curs de istorie a limbii române și își dădea silința să „inoculeze" studenților patima pentru studiul filologic. Conducea seminarul de „filologie romană", lucra la ediția *La Fauçon de Condie* și promitea a începe în anul 1898 tipărirea lucrării *Histoire de la langue roumaine*, la care voia să adauge unele date în vara anului următor, în lunile iulie-octombrie, cînd pleca în străinătate. Toate lucrările de filologie pe care le va publica Ovid Densusianu în acești ani de afirmare a sa sînt din vreme vestite profesorului și publicate cu concursul său.

Se părea că la Paris nu putea rămîne pînă în octombrie. La sfîrșitul lui august 1898 era hotărît să plece spre București, apoi la 11 septembrie îi scrise din nou lui Gaston Paris, propunîndu-i o colaborare la „Romania", mulțumindu-i pentru notița publicată în aceeași revistă despre *Istoria limbii române*. Luă drumul spre București abia spre sfîrșitul lunii septembrie. În decembrie îi scria lui Gaston Paris pentru a-l ruga s-o primească în vizită pe sora sa Elena, venită la Paris pentru a-și continua studiile de medicină. La începutul lui ianuarie 1900, Ovid Densusianu avea gata prima parte a *Istoriei limbii române* și îi trimitea profesorului său un exemplar. Numai în scrisorile adresate lui Gaston Paris Ovid Densusianu și-a dezvăluit teama de imperfecțiune a lucrării și și-a mărturisit dificultatea de abordare a unei teme care, pînă la el, nu dăduse nici o operă ieșită din comun (vezi și scrisoarea din 22 februarie 1903). În scrisoarea din 2 ianuarie 1900, Ovid Densusianu îi comunică lui Gaston Paris intenția sa de a prezenta *Istoria limbii române* pentru premiul Societății de lingvistică. (În 1903 prezenta lucrarea pentru premiul H. Chavès de la Institut.) Corespondența încetează neașteptat pentru o lungă bucată de vreme, pînă în 9 octombrie. Atunci Densusianu se afla la Viena, în drum spre München. Apoi reveni abia în 1901, în august, tot din Germania, mulțumindu-i lui Gaston Paris pentru articolul favorabil publicat în „Romania" despre *Istoria limbii române*. Din nou îi mărturisi profesorului recunoștința pentru încurajarea pe care o are din partea sa, în timp ce colegii din țară îl întîmpinaseră fie cu indiferență, fie cu invidie. În scrisoarea din 13 februarie 1902, Ovid Densusianu îl informa pe Gaston Paris de schimbările care au avut loc în învățămîntul universitar la București. Catedra sa era încredințată lui I. Bianu, iar el primea o catedră de filologie romanică. Editarea *Istoriei limbii române* se continua pe

fascicule. Gaston Paris era ținut la curent cu întreaga sa activitate științifică ; față de el, Ovid Densusianu se comportă deschis. Cu el discută, clarifică etimologii dificile, se confruntă în opinii, i le acceptă sau i le respinge, îi propune recenzii spre publicare, i se destăinuie. Ovid Densusianu a găsit în Gaston Paris sufletul generos de savant și căldura unei camaraderii care îi lipsise în familie și printre prietenii din generația sa. El îi este cel mai apropiat și el e singurul căruia Densusianu îi spune „maestrul meu".

I

Paris le 26 Août '95
13, r. du Sommerard

Cher maître,

Dans notre dernière séance nous avons décidé de vous communiquer les résultats des nos discussions à l'égard de la publication du *corpus* et de vous envoyer une chanson-spécimen rédigée dans le sens que nous avons cru être le meilleur.

Après l'étude de plusieurs chansons, nous avons vu que, plus d'une fois, il nous serait impossible de donner une formule métrique précise et exacte.

C'est surtout le cas pour les morceaux uniques, arrivés jusqu'à nous sous une forme douteuse et incorrecte, et pour les pastourelles, où les poètes changent le système rythmique et la nature des rimes d'une strophe à l'autre. Nous avons donc décidé de ne donner dans aucun cas la formule métrique. L'unité du travail nous oblige à l'omettre alors même qu'elle pourrait être établie.

En ce qui concerne les attributions nous nous sommes arrêtés à l'idée de les rejeter en notes et de les donner avec les variantes phonétiques même des manuscrits. Il nous serait impossible de faire pour chaque chanson des recherches *ad-hoc* pour voir laquelle des attributions doit être choisie et mise en tête du texte.

Enfin, guidés par le principe qu'il est superflu de donner des règles aux manuscrits qui contiennent un nombre restreint de chansons, nous avons été obligés de changer les règles de Schwan et de dresser une liste à nous.

Nous vous serions bien obligés si nous pouvions savoir quel est, sur ces questions, votre avis, si précieux et si nécessaire pour mener à bon fin le travail que nous avons entrepris.

Votre bien dévoué
Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouvelles acquitions françaises, 24437, fila 365—366. Correspondance de Gaston Paris)

II

Jassy, 17 Décembre 1896
Strada Butu

Cher maître,

Je suis arrivé, il y a deux jours, à Jassy après un' long voyage de plus de deux semaines. J'ai eu le plaisir de rencontrer Mm. Morf, Vosetsche et Cloëssa et de leur parler de notre activité philologique de Paris.

Au milieu d'un monde où la science désintéressée de la philologie n'est pas poursuivie avec autant d'ardeur et d'attachement qu'à l'étranger, le souvenir de mon séjour en France me

restera toujours présent à l'esprit. Je n'oublierai jamais l'accueil bienveillant que j'ai trouvé auprès de vous et l'intérêt que vous avez mis à mes premiers essais philologiques. Encouragé et guidé par vous, j'ai pu trouver le chemin de la science sans m'égarer et sans perdre mon temps dans des tâtonnements stériles et décourageants. Je ne suis qu'au commencement de ma carrière philologique, mais j'espère qu'avec la méthode que j'ai pu apprendre dans vos cours et les conseils que vous m'avez donnés, j'arriverai un jour à produire quelque chose d'intéressant dans un domaine où il reste encore beaucoup à faire.

Etant bien occupé pour le moment avec la préparation de mon concours et la correction des épreuves de ma publication, dont je vous envoie aujourd'hui quelques pages, je ne pourrai vous envoyer sitôt un article pour la *Romania*, en dehors du compte rendu sur le livre de Körting que je dois revoir encore une fois avant de vous l'envoyer.

Croyez, cher Monsieur, à mes meilleurs sentiments.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, f. 367, 368. Correspondance de Gaston Paris)

III

Bucarest, 27 Déc. '96
Hôtel Union. Str. Regală

Cher maître,

Je vous envoie aujourd'hui les épreuves de ma publication avec le *bon à tirer*. À la pag. I aux vers cités de la *Ch. de Roland* vous corrigez *paien*, *crestiens*, correction très justifiée ; mais le texte de l'éd. Müller donne, si je ne me trompe, les formes *paiens*, *crestien*. Je n'ai pas ici l'édition pour contrôler le passage en question. Auriez-vous l'obligeance de regarder dans Müller et d'indiquer dans une note notre correction, dans le cas où le texte de Müller donne les leçons mentionnées ?

Je me trouve depuis quelques jours ici, à Bucarest. Je retournerai à Jassy dans deux semaines pour y passer mon concours.

Je suis entièrement occupé pour le moment, mais j'espère que l'impression de mon volume ne souffrera un trop long retard.

Croyez, cher maître, à mes meilleurs sentiments.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 369. Correspondance de Gaston Paris)

IV

Jassy, 29 Janvier 1897
28, Strada Butu

Cher maître,

Je vous envoie aujourd'hui la suite de mes épreuves. M. Marchesson doit avoir reçu ces derniers jours la fin de l'introduction.

J'aurais voulu vous répondre plus tôt aux questions que vous m'aviez posées dans la dernière carte postale, mais j'ai attendu les épreuves pour que je puisse examiner encore les conclusions auxquelles je suis arrivé sur la question du dialecte.

Les formes les plus embarrassantes sont *horont* et *laissont*. En admettant que *savunt* et *volunt* ne prouvent rien dans la l. *catt.* et en considérant les deux formes de mon texte comme purement lorraines, la question reste toujours indécise.

Comment pourrait-on attribuer à l'est un poème qui ne nous offre pas la rédaction de *iee* à *ie*? Il n'y a pas un seul exemple de *iee* = *ie*. Je ne parle plus des formes *entendés*, *aronté*, *timoner*, *mangier*, comme des fautes, mais qui ne semblent moins douteux.

Pour admettre la conclusion que le poème fut composé à l'est, on serait trouver une explication pour ces derniers faits. Moi, je ne la trouve nulle part.

Je crois que le plus prudent serait de renoncer de fixer la région où vivait le poète, en constatant simplement les faits.

Je vous envoie deux exemplaires des quatre dernières pages. Dans un des exemplaires j'ai changé la conclusion dans ce sens. Si vous approuvez cette manière de voir, vous enveriez chez Marchesson l'exemplaire *2*.

Je suis bien occupé encore quelques jours avec mon concours. Le résultat sera donné la semaine prochaine.

Croyez cher maître, à mes sentiments les meilleurs.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437 fila 370—371. Correspondance de Gaston Paris)

V

Jassy, 4 Février 1897
28, strada Butu

Cher Maître,

Je me permets de vous adresser mes plus sincères félicitations à l'occasion de votre réception à l'Académie française. C'est n'est qu'aujourd'hui que j'ai reçu le numéro du *Journal des Débats* où se trouve votre remarquable discours. Je l'ai lu avec un vif plaisir, et je regrette beaucoup de ne pas avoir été à Paris pour assister à cette fête célébrée en l'honneur de la science.

Le résultat de mon concours vient d'être donné. J'ai réussi le premier parmi 3 candidats et je serai nommé professeur à l'Université de Bukarest, une fois que le ministre approuvera les travaux de la commision. J'aurai le temps maintenant de presser l'impression de ma publication et de préparer quelque article pour la *Romania*.

Croyez, cher maître, à mes sentiments les meilleurs.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 372. Correspondance Gaston Paris)

VI

Bucarest, 23 Février 1897
12, Bd. Elisabeta

Cher maître,

Je viens de recevoir votre lettre, et j'ai écrit à Marchesson pour qu'il m'envoie une nouvelle épreuve des dernieres pages de mon *Introd.*

Je réfléchirai encore sur les remarques que vous me faites. Après ce que vous dites, il me semble que votre opinion ne soulève plus autant de difficultés que je le croyais. En corrigeant les épreuves je prendrai enfin une décision définitive. Si j'arrive à partager votre opinion, il ne restera plus qu'un seul point (le personnage d'Aymeri) qui nous sépare. J'ai tenu avec une obstination qui me semble bien justifiée d'ailleurs, à une opinion que je crois maintenant plus contestable parce que je ne connaissais pas quelques-uns des faits sur lesquels vous m'attirez l'attention dans la dernière lettre.

Je vous remercie encore une fois de l'intérêt que vous mettez à mon travail, et croyez, cher maître, à mes sentiments les meilleurs.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr., 24437, f. 373. Correspondance de Gaston Paris)

VII

Jassy, 11 Avril 1897
28, Str. Butu

Cher maître,

Je vous remercie tout d'abord de l'envoie de votre remarquable mémoire sur Joinville. L'article sur l'*anneau de la mort* m'a procuré le plaisir de voir que vous partagez sur plus d'un point les conclusions auxquelles je suis arrivé dans mon compte rendu.

Je vous ai envoyé la semaine dernière les épreuves du titre et de la dernière feuille de l'*Introduction*. J'ai écrit à Marchesson qu'il ajoute au titre *Chanson de geste du XII-e siècle* ce que j'ai oublié d'indiquer dans les épreuves. Je vous enverrai demain la suite des épreuves du vocabulaire.

Vers la fin de ce mois je partirai pour Berlin. J'ai dû quitter Bucarest parce que le ministre de l'instruction publique a trouvé bon de rayer du budget la chaire pour laquelle j'avais été recommandé par la commision du concours. Cette mesure a été prise pour des motifs peu loyaux. Je vous raconterai brièvement comment les choses se sont passées. La chaire a été créée en 1896 en vue de M. Bianu. Quelques mois après on a publié le concours auquel je me suis présenté à côté de M. Bianu et Theodoresco, ancien ministre. La lutte a été bien vive puisque les deux autres candidats étaient soutenus par des personnes avec beaucoup d'influence chez nous. Ils étaient en même temps beaucoup plus connus que moi. Sachant comment les choses se passent chez nous, je me suis présenté au concours sans espérer d'être recommandé. La commision a dû cependant reconnaître que j'étais mieux préparé pour la philologie roumaine, et romane en général. Après que j'ai été recommandé, les deux autres candidats, qui sont députés en même temps, ont commencé à faire differentes démarches pour m'empêcher d'arriver à l'Université. Comme la politique se mêle dans toutes les affaires chez nous, ils ont commencé à insister alors auprès de la commission budgétaire de la Chambre des députés, et celle-ci composée en grande partie, d'amis politiques à eux, a décidé de rayer du budget, pour les motifs économiques, la chaire qui m'avait été confiée. Le ministre n'a fait qu'approuver cet acte de la commission budgétaire. Il a ajouté cependant que la chaire sera mise de nouveau dans le budget à partir du mois d'octobre 1897 et qu'un nouveau concours sera tenu à une date qui n'a pas encore été fixée.

Excusez-moi, cher maître, si je vous ai entretenu si longtemps de ces affaires qui me touchent personnellement. Si je vous ai communiqué toutes ces choses-là, c'est parce que je croyais que je devais le faire et parce que j'ai envers vous beaucoup d'obligation morale. Ce que je vous ai raconté vous paraîtra peut-être étrange, mais ce sont des choses qui se passent

souvent chez nous. On n'est pas encore arrivé à mettre la science au-dessus d'autres considérations. La politique est plus estimée que la science, puisque c'est un métier plus lucratif. Celui qui fait de la politique a toujours à sa disposition des moyens peu honnêtes pour satisfaire ses ambitions. Je laisse à d'autres un tel métier et je ne demande qu'à la science que j'arrive là où d'autres parviennent facilement. Agir comme la majorité, c'est mettre une entrave au progrès.

Croyez, cher maître, à mes meilleurs sentiments.

Votre bien dévoué
Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, f. 374—375. Correspondance de Gaston Paris)

VIII

Paris, 22 Août 1897
14, rue Gérando

Cher maître,

Je me trouve à Paris depuis une quinzaine de jours. Il se peut très bien que je reste ici jusqu'au commencement d'octobre, quand je rentrerai en Roumanie pour prendre la place que le ministre aurait l'intention me donner.

M. Gourdon vient de m'écrire qu'il ne pouvait insérer mon article dans les „Tablettes des Deux Charentes" pour la raison qu'il s'exposerait à des railleries s'il le faisait[...] dans le journal qu'il rédige. Il ne me reste donc qu'à laisser mon article tranquille jusqu'à ce que j'aurai trouvé l'occasion de le publier ailleurs. Il est vrai qu'il perdait de son actualité, et qu'il serait mieux qu'il paraisse maintenant ; mais comme vous me l'avez déjà dit, il est bien difficile de trouver une revue qui l'accepte. Comme il doit contenir une cinquantaine de pages, peut-être serait-il plus raisonnable de le publier en une petite brochure.

Les exemplaires de la *Prise de Cordres* ont été livrés à la librairie Didot le 10 de ce mois.

Je tâcherai de voir M. Raynaud pour lui demander si mon volume pouvait être distribué au commencement de septembre.

Votre bien dévoué
Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, f. 376. Correspondance de Gaston Paris)

IX

Paris, 15 Septembre 1897
14, rue Gérando

Cher maître,

Je suis bien ennuyé de ce que vous venez de m'écrire. M. Schultz aurait mieux fait de s'adresser à moi et de ne pas se plaindre de vous à M. Tobler. Il a eu en même temps le tord de vous reprocher des choses aussi pénibles pour moi que pour vous. C'est une manière d'agir que je ne comprends pas beaucoup et je regrette que M. Schultz n'ait pas procédé avec plus de tacte dans une affaire aussi délicate que celle-là.

Pour ce qui concerne mon édition, il ne me reste à collationner que les mss. qui se trouvent en Engleterre. Je crois que mon travail est plus avancé que celui de M. Schultz et je ne vois pas de raison à ce que je renonce à une publication qui m'a demandé beaucoup de peine. Ce que je pourrais faire c'est de m'arranger avec M. Schultz pour publier le poème ensemble.

Je compte partir samedi prochain pour Bucarest.

J'attends une lettre de Mm. Raynaud ou Picot pour savoir si je pouvais toucher le reste de mon honnoraire avant le départ. Je ne sais pas même si le Conseil de la Société a décidé quelque chose là-dessus.

Croyez, mon cher maître, à mes meilleurs sentiments.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr., 24437, f. 377. Correspondance de Gaston Paris)

X

Paris, 20 Septembre
14, rue Gérando

Chei maître,

Je dois vous mettre au courant de ce que Schultz m'a écrit dans la lettre dont il vous parle et dont il veut se servir maintenant comme d'une pièce justificative. Mon ami, Schläger de Jena, m'avait dit l'année dernière que Schultz n'aurait pas du tout abandonné le projet de publier *Fauçon de C.* J'ai écrit alors à Schultz pour lui rappeler ce que vous m'avez dit et pour lui donner à nous sous-entendre que je serais très disposé à nous mettre d'accord dans le cas où il persistait dans son projet. Il m'a répondu qu'il pense toujours à publier son édition, mais qu'il ne compte pas l'avoir prête avant deux ans. Il ne m'a cependant rien dit de ce que je savais de vous. J'ai considéré cette réponse, très froide et laconique d'ailleurs, comme un refus de sa part de nous entendre et je me suis dit qu'il ne me restait ni autre chose à faire que de continuer mon travail. Je m'attendais à ce que Schultz se montrait plus conciliant.

Ayant reçu ce matin votre lettre, je suis allé le chercher boulevard Péreine.

Je regrette de ne l'avoir pas trouvé chez lui, mais j'espère qu'il me donnera un rendez-vous avant mon départ.

Comme vous voyez, je serais bien content de mettre une fin à cette incident. C'est Schultz lui-même qui en est la cause et je pense qu'il se montrera un peu moins intransigeant que jusqu'à présent.

Croyez, mon cher maître, à mes sentiments bien dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 378—379. Correspondance Gaston Paris)

XI

Paris, 24 Septembre 1897
14, rue Gérando

Cher maître,

J'ai vu Schultz-Gora et je lui ai parlé de ce fâcheux incident qui nous est arrivé avec *F. de C.* Je suis heureux de pouvoir vous annoncer que nous nous sommes mis d'accord pour

publier le poème ensemble. Le courage ne me manquait pas pour finir moi-même un tel travail, mais la collaboration de Sch. facilitera beaucoup ma tâche. Nous avons l'intention de proposer notre publication à la *Société des Anciens textes* et nous espérons avoir votre appui, en qualité de commissaire responsable.

Je pars ce soir pour Bucarest. Le ministre a approuvé ma nomination à l'Université. Je vais occuper la place que j'aurais dû avoir depuis le mois de janvier. J'ai l'intention de fonder un séminaire roman pour introduire chez nous aussi, enfin, les études de philologie romane. Le commencement sera toujours dur, en le peu d'attention que l'on donne chez nous à la philologie ; mais à force de vouloir et de travailler, j'arriverai toujours à faire quelque chose d'utile pour la science.

Croyez, mon cher maître, à mes sentiments tout dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, f. 380. Correspondance Gaston Paris)

DIN CORESPONDENȚA DINTRE IULIA ȘI BOGDAN PETRICEICU HASDEU (I)

CRINA DECUSARĂ

Spirit enciclopedic, Bogdan Petriceicu Hasdeu s-a afirmat ca istoric, filolog și scriitor, a cărui personalitate a atras numeroși critici și istorici literari. Fiica sa, Iulia Hasdeu, cunoscută în cercul de prieteni ai familiei ca un copil precoce și ca o tînără deosebit de înzestrată, a murit înainte de a împlini 19 ani (1888 — anul morții); abia în anul 1890 Hasdeu va edita volumele *Œuvres posthumes*, care au afirmat-o ca poetă și scriitoare cu mare potențial artistic.

Corespondența — suficient de bogată — care ne-a parvenit (la Arhivele Statului se află peste 1000 de scrisori primite de Bogdan P. Hasdeu, printre care de la V. Alecsandri, V. Babeș, Bacalbașa, Al. Beldiman, I. Bianu (30), I.-A. Candrea, B. Delavrancea, O. Densuseanu, N. Iorga, Ionescu-Gion, L. Șăineanu, De Gubernatis, J. Michelet) contribuie la conturarea figurii filologului român în raport cu celelalte personalități ale vremii.

Scrisorile dintre Iulia Hasdeu și tatăl ei însă sînt cu atît mai interesante cu cît dezvăluie coordonate interioare neintuite de unii biografi (Hasdeu însuși recunoștea că nu-i place să scrie [1]).

Scrisorile adresate de Hasdeu soției și fiicei poartă amprenta unei intimități a cărei notă dominantă este grija pentru ai săi [2].

Urmînd sfatul și rugămintea tatălui, Iulia a păstrat scrisorile primite în cei 8 ani de despărțire cît au durat studiile la Paris [3].

Corespondența dintre Bogdan P. Hasdeu și Iulia începe înainte de plecarea acesteia la studii, urmînd să capete un caracter dublu: raportul sistematic dat de Iulia cu privire la *situația școlară*, iar din *partea părintelui — grija continuă* de a asigura familiei condiții cît mai bune la Paris. Ritmul fixat este săptămînal (Iulia îi reamintește în septembrie 1881: „scrie-mi în toată săptămîna, ca mine" — III—59).

---

[1] „... Mama știe cît de urît îmi este a scrie epistole, în genere; numai vouă vi le scriu lungi și cu drag, ceea ce dovedește cît de mult vă iubesc" (4/16 octombrie 1881; V—92).

Documentele provin din Arhivele Statului București, Arhiva istorică centrală, fond B. P. Hasdeu. Trimiterile se fac la pachet și numărul documentului.

[2] „Nici un bărbat, nici un tată în România nu se gîndește mai mult la familia sa și nu face mai mari sacrificii" (ian. 1886).

[3] În *P.S.-ul* scrisorii din 15/27 sept. 1881, B. P. Hasdeu i se adresa fiicei sale cu următoarea rugăminte: „Conservă toate scrisorile mele, căci recitindu-le mai tîrziu vei găsi totdeauna în ele vr-un consiliu bun" (V—281).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 267–275, BUCUREȘTI, 1969

Cunoaşterea scrisorilor Lilicăi (cum era alintată Iulia) dă posibilitatea să se urmărească evoluţia poetei de la ezitările copilului precoce pînă la enunţarea unor silogisme categorice în dispute pe teme filozofice şi filologice.

În scrisorile tatălui îndemnurile la învăţătură adresate Iuliei sînt determinate şi justificate de încrederea pe care o avea Bogdan Petriceicu Hasdeu în capacitatea potenţială a fiicei sale, de patriotismul şi de dorinţa lui de a dovedi noblețea neamului Hasdeu. El i se adresează copilului în vîrstă de numai 11 ani cu rugămintea : „Să nu uiţi niciodată că te cheamă Hasdeu, iar deviza familiei noastre trebuie să fie : patrie, onoare şi ştiinţă" (3 martie 1882 ; V—293). Rezultatul eforturilor depuse (nu impuse !) îl constituie obţinerea bursei pentru întreaga perioadă de studii.

Stilul scrisorilor este viu şi comunicativ ; al lui B. P. Hasdeu mai telegrafic, al Lilicăi — gata oricînd să se transforme în adevărate exerciţii de virtuozitate : portrete reuşite, descrieri colorate şi mai ales un humor de bună calitate[4].

Cele cîteva scrisori date mai jos pun în evidenţă unele momente ale biografiei lui B. P. Hasdeu (prin veşti succinte filologul le ţinea la curent pe cele două Iulii — mama şi fiica — cu evenimentele din ţară), aspecte în legătură cu „Revista Nouă" şi conturează vag figura Iuliei Hasdeu ca fiică respectuoasă, elevă studioasă şi poetă talentată, care la 18 ani scrisese peste 120 poezii şi poeme, numeroase piese de teatru şi cîteva poveşti pentru copii.

Ca scriitoare, Iulia Hasdeu nu s-a format nici în umbra, nici sub privegherea tatălui ei ; discuţiile cu privire la publicarea (nu crearea) lucrărilor literare nu pot fi asimilate cu eventuale recomandări din partea lui Hasdeu.

★

16/9 martie 1882

Dragă Iulia,

Pe lîngă Universitate şi Columna s-a mai adaus acum pînă la Paşti Academia în toate zilele, încît mai nu văd unde-mi este capul. Desigur ai primit deja cei 700 fr. pentru şcoală şi chirie. La 1 apr. ... du-te la Halfon de primeşte 600 fr. pe aprilie.

Am regulat acum ca de fiecare zi întîi a lunii să te duci acolo de-a-dreptul şi să-ţi plătească bursa.

Vei fi aflat prin ziare că Urechia a dizolvat Consiliu Permanent, făcîndu-mă astfel să pierd 280 fr. pe lună.

În adevăr, chiar a doua zi am obţinut contra lui strălucitoarea victorie de-a fi ales cu unanimitate decan, pe cînd dînsul a căzut de 3 ori, de cîte ori şi-a pus candidatura. Decanul însă nu are nici o diurnă. În orice caz voi nu vă îngrijiţi : Hasdeu ştie a lucra şi nimic nu vă va lipsi. Columna a început a merge foarte bine şi sper că-mi va aduce cei 280 fr. pe lună pe care i-am pierdut de la Consiliu.

Îţi scriu foarte iute chiar în Academie. Nu mă îndoiesc că Lilicuţa a ieşit bine la examene, şi sînt disperat că nu vă pot îmbrăţişa pe amîndouă în sărbătorile Paştelui. Vrînd-nevrînd trebuie să aştept pînă la vacanţiile cele mari, afară de cazul cînd ar cădea Urechia, căci atunci m-aţi vedea şi mai curînd ; plesneşte bietul om văzîndu-mă decan, adică mai mare peste toţi profesorii de la facultate, între care se numără şi dînsul.

Dragelor mele, scrieţi-mi des, foarte des, măcar 2—3 şiruri. La Paşti scap şi eu de grija Academiei şi atunci voi fi mai liber.

---

[4] Hasdeu spune despre acestea : „scrisorile cele foarte drăgălaşe, pline de spirit şi de humor, pe care mi le scrie « iubitoarea şi respectoasa mea fiică »" ; „ ... ca vioiciune şi varietate [în scrisori] Lilicuţa mă depăşeşte" (28 sept. 83).

B. P. HASDEU. Desen de Iulia Hasdeu.

Pe mititica Lilicuță o rog și de astă dată să nu te supere și să învețe.
Vă sărută pe amîndouă de mii de ori iubitorul soț și tată,

Bogdan.

10/22 Juin 84

Dragelor mele Iulii,

[...]

Închipuiți-vă că Odobescu mi-a trimis o lungă scrisoare prin care vrea să se împace cu mine. Am să-i răspund mîine sau poimîine politicos și rece. În sinceritatea lui nu cred, dar tot e mai bine să nu-mi fie cel puțin dușman pe față.

Sper că peste o lună ne vom revedea.

[...]

La noi în popor este astăzi o mare iritațiune contra guvernului și chiar contra Regelui. Brătianu a făcut cîteva prostii piramidale, ș-apoi pe calea prostiilor este greu pînă cineva începe, căci după aceea merge iute din boacănă în mai boacănă. Nu se știe cum vor ieși la viitoarele alegeri; eu însă de astă dată sînt sigur de a fi ales la Craiova, singurul oraș adevărat independent în România întreagă.

[...]

Vă sărută pe amîndouă de mii de ori iubitorul soț și tată,

Bogdan

7/19 martie 85

Iubitelor mele Iulii,

Halfon nu mai are bancă la Paris. V-am trimis chiar astăzi 1400 fr. prin telegraf, pe care desigur i-ați și primit, înainte de sosirea acestei scrisori, de la Alexandre Ellisen, 41 Boulevard Haussman. De acum înainte acesta are să fie bancherul meu la Paris, negreșit tot din partea lui Mircousch.

Alexandri nu pleacă din București pînă după închiderea Academiei și după ce se va reprezenta noua lui dramă în versuri: Ovidiu în exil. Din cauza Academiei muncesc și eu peste măsură, mai ales la Dicționarul nou de care Regele este încîntat.

Iată de ce, ocupat toată ziua, vă scriu atît de puțin, avînd capul plin cu etimologii peste etimologii, plus Consiliul Permanent, plus Universitatea, plus Arhiva. Dar cu cîtă plăcere citesc scrisorile Lilicuței, atît de bine scrise! atît de gioviale! Bine faci, copilașul meu, că ești veselă, mai tîrziu vor veni grijile vieții, cari și acelea trebuiesc suferite cu veselie.

Dar toate ca toate, ce voi face eu de Paști fără voi? Mă gîndesc și iarăși mă gîndesc. Să mai aștept însă patru luni, este o eternitate!

Astăzi voi prînzi la Novianu, la care n-am fost de mult și voiu arăta D-nei Novianu scrisoarea Lilicuței cea cu pricina. Sunt sigur că are să se bucure foarte mult. Ea nu mai visează decît Elveția. Pînă acum n-a fost nicăieri în străinătate, ca și Novianu. Închipuiți-vă transmițiunea de la Cișmigiu la Lacul de patru contoane. Ș'apoi nici chiar noi n-am văzut încă partea cea mai frumoasă a Elveției: le pays des Grisons și lacul de Como.

Acasă toate sunt bine. Ce faceți fără Blondian? Aveți vreo bonă? Apoi ce mai face D. Albert, despre care de mult nu mi-ați scris nimic.

Vă sărut de mii de ori și mii de ori iubitorul soț și tată

Bogdan

Dragelor mele Iulii,

Am așteptat mult, dar în sfîrșit mi-a sosit de la Lilicuța o scrisoare djidje care mi-a făcut o mare bucurie, căci văz că fetița mea e veselă și mulțumită, și aceasta e tot ce doresc eu.

Mai întîi să răspund la cele două întrebări. D-șoara Hagi Preda [5] este dintr-o familie de comercianți de la Craiova, o familie foarte onorabilă, atîta știu. În locul meu s-a ales deputat la Craiova Anton Brăiloiu, fostul prefect de acolo, căruia eu i-am cedat toate voturile mele precum am dovadă în scris. Dacă nu cedam, m-aș fi ales cu siguranță, dar trebuia să combat întreaga familie a lui Chițu, căci mă combătea ginerele său, Ciocazan, și prin urmare — înțelegeți foarte bine deoarece cunoașteți caracterul meu, — am preferit a mă sacrifica decît a da o palmă lui Chițu. În acest mod am refuzat formal alegătorilor, prin ziare, de a mă duce la Craiova și am cedat voturile mele lui Brăiloiu, pe care de asemenea îl combătea Ciocazan și care s-a angajat a renunța la deputăție și a-mi da concurs oricînd voi vrea să mă aleg pe viitor.

À propos de Chițu. S-a întors din Italia, dar vai! nu mai este Chițu de mai înainte. Mintea de toate zilele a conservat-o, dar nici orator, nici chiar avocat nu mai este, elocvența s-a dus, memoria și imaginațiunea s-au pierdut.

Doamna Novianu [6] tot visează Elveția și mai ales pe Lilicuța. Trebui dară să-i recomandăm și ei pe bietul Meyer, rușinosul Meyer, nevinovatul Meyer, despre care i-am și citit scrisoarea Lilicuței.

[. . .]

La acest punct al scrisorii am fost întrerupt printr-o vizită neașteptată a marelui vizir, Ion Brătianu. Eu am reușit ca Academia să-l aleagă în unanimitate membru onorar și aceasta l-a încîntat atît de mult, încît a venit în persoană să-mi mulțumească și să-mi arate mare amicie, etc., etc., deși nu sînt roșu. Disciplinat și foarte independent, dar drept și nepasionat pentru oricine, după cum am spus-o și-n discursul meu din Cameră. În acest an Academia m-a ales vice-președinte și țin locul de președinte în lipsa lui Ion Ghica.

Aș vrea să mai scriu, dar se isprăvește hîrtia. Acasă toate sînt bine.

Numai că suspin și mereu suspin, pentru că nu petrecem Paștile împreună.

Vă sărut de mii și mii de ori, drăguțelor mele Iulii

Iubitorul soț și tată

Bogdan.

22 martie st. vechi
1885

28 dec. 1886

Cher père,

Je ne t'ai pas écrit dimanche soir, comme j'aurais du le faire; mais c'est que j'ai été fatiguée, et que j'ai compté sur les huit jours de congé que la Sorbonne me donne à l'occasion du nouvel an, pour t'expédier une lettre longue et détaillée. Je me suis donc reposée dimanche, et je puis dire que je n'ai pas volé ce repos, et que j'avais bien besoin de ces huit jours de congé, qui sont venus à point.

Je tousse encore, mais le sang a disparu. Le temps ici est déplorable il a neigé, la neige s'est fondue tout de suite comme d'habitude à Paris, ou rien n'est durable, puis il a plu,

[5] Iulia Hasdeu, mama, se interesase cine este D-ra Hagi Preda, una dintre româncele care studiau la Paris.

[6] Cu familia Novianu păstrau relații de prietenie; elev al lui Hasdeu, Novianu a fost unul dintre profesorii care au pregătit-o în particular pe Iulia pentru examenul de 4 clase primare.

puis il a encore neigé, puis il a plu encore ; avec cela un vent à tout renverser, un ciel plus noir qu'un tableau de Salvator Rosa et plus lourd qu'un penseur allemand ; comme tu vois, le paysage n'est pas séduisant. Pendant mes quelques jours de congé, je suis décidée à ne pas mettre le nez dehors, excepté pour aller à l'atelier, qui est à deux pas de chez nous ; et c'est bien assez.

Jeudi dernier, nous avions été invitées à une grande soirée chez les Maillart [7], donnée à l'occasion des quinze ans de leur fille ; nous avons refusé, car j'avais du travail, et d'ailleurs mon rhume m'interdisait de sortir le soir. Ces jours-ci nous avons vu M. Albert, qui est venu m'apporter une grande édition nouvelle qu'il a faite de l'Art poétique d'Horace, pour la Librairie Hachette : cette étrenne du nouvel an m'a plu. Puis, imagine-toi ! Il m'a apporté du travail ; il m'a offert — et j'ai accepté — d'être sa collaboratrice anonyme, bien entendu, dans une édition qu'il fait d'un Molière pour les Écoles, édition qui n'existe pas encore en France, d'un Molière que l'on pourra mettre entre les mains des enfants et des jeunes filles. Je prendrai une ou plusieurs des pièces de Molière, j'en ferai une étude avec analyse des caractères et je l'annoterai. M. Albert l'insérera dans son Edition, cela lui facilitera son travail et cela m'exercera à écrire, car tu ne dois pas oublier que depuis six mois je n'ai écrit aucun devoir de français, et qu'à la licence on m'en demande trois, dont deux de Philosophie et un de Littérature. M. Larroumet, notre excellent professeur de la Faculté et M. Séailles, qui remplace M. Henri Joly, appelé au Collège de France, ne nous donneront à faire des dissertations de Littérature et de Philosophie qu'à partir du mois de Février ; en sorte que le travail de M. Albert me sera un exercice utile, sans parler de l'honneur qu'il aura à figurer dans une édition officielle du Ministère. Mais, s'il te plaît, que ceci reste entre nous : car je ne pense pas que M. Albert me nommera, et je dois garder un discret incognito.

Je me suis inscrite à l'École des Hautes Études, au cours de M. Jules Soury, qui est des plus intéressants.

[...]

J'ai lu dans le Dictionnaire des Contemporains de Vapereau des articles sur Dora d'Istria, Heliade, Alexandri, Bolliac, Bolintineanu, Maioresco, Laurian, I. Ionesco, Rosetti, Brătianu, Ghica, Golesco, Jean Ghika, etc. et bien d'autres Roumains illustres ; j'ai été surprise de ne pas voir ton nom parmi les leurs. Un dictionnaire comme celui-là, ce n'est pourtant pas de la réclame ; ce n'est que par lui que les Français peuvent réellement connaître la Roumanie politique et littéraire.

Pour quoi veux-tu qu'ils la connaissent imparfaitement ? Car si tu ne figures pas dans ce dictionnaire, il est certain que c'est parce que tu ne l'as pas voulu ; et en ce cas, je me permets de trouver que tu as eu tort.

Ta fille aimante et respectueuse [8]

Julie

Paris, dimanche
9 décembre 1886

Cher père,

Ta lettre, longtemps attendue, nous a fait bien du plaisir. Tu me semble pourtant joliment injuste, je dirai même que tu m'étonnes : tu prétends que nous t'expédions lettre

---

[7] Profesorul de desen şi pictură al Iuliei Hasdeu, Diogène Ulysse-Napoléon Maillart (1840—1926).

[8] La această scrisoare, tatăl îi răspunde Iuliei : „Colaboraţiunea cu Albert la ediţiunea lui Molière e foarte măgulitoare, negreşit, dar iarăşi muncă şi muncă, iată ce mă sperie, mai cu seamă pînă nu va înceta tusea şi guturaiul Lilicuţei".

sur lettre, sans attendre une réponse de toi, sous prétexte que tu nous donnes des nouvelles de toi par les journaux et les bouquins, pardon ! les livres que tu nous envoies ; merci bien ! cette sorte de correspondance eût fort déplu, je crois, à Madame de Sévigné, dont je partage absolument les goûts et les idées. Petit père, j'ai l'honneur de te dire que lorsque, dans mes lettres, je pose des questions, c'est parce que je désire qu'on me réponde : uniquement pour cela, entends-tu ? Or, les journaux et les livres ne me renseignent ni sur ta santé, journalière, ni sur les milles riens, très importants pour maman et, pour moi, qui se passe à Mihai-Vodă. Une correspondance par journaux ! A-t-on idée de cela ? Vrai, tu as trouvé ça tout seul, dis ? Moi, je crois qu'on te l'a soufflé. Écoute, dorénavant, je t'enverrai régulièrement le *Temps*, et tu m'enverras le *Românul* ; ce sera comme cela une délicieuse et intéressante manière de correspondre entre nous, seulement, tu me paieras mon abonnement, par exemple ; est-ce que ça te va ?

Sérieusement, je suis excessivement occupée ; suivre quelquefois trois ou même quatre cours par jour, aller à l'atelier, qu'il pleuve, qu'il vente ou qu'il neige, rentrer à la maison pour faire des devoirs ou régler mes cours ou lire trente-six bouquins latins, grecs, français ou allemends, travailler le dimanche même ou seule ou avec M. Savigné, c'est une vie laborieuse, je pense, et la journée est bientôt remplie et même surchargée avec tout cela. Hélas ! moi qui n'est pas le génie de M-le Bilcesco, je ne crois pas que la licence ès lettres soit une bagatelle, tout au contraire ; heureusement que le monde entier est de mon avis. Or, c'est pour te dire que je ne t'écrirai désormais que tous les dimanches régulièrement ; mais je prétends, j'exige une réponse au moins de dix lignes, à chacune de mes épîtres.

Nous avons envoyé à M. M. Leger et Gaston Paris ton *Etymologicum* et tes *Mots turcs* ; M. Leger est venu nous voir déjà il y a quinze jours, ne te l'ai-je-pas dit ? M. Louis Havet continue à me charmer par ses explications des Adolphes, qu'il fait malheureusement plutôt en vue des candidats à la licence de Philologie qu'à celle de Philosophie ; mais il n'importe ! je suivrai son cours et je lui enverrai ton livre et ta carte. D'excellents professeurs ce sont encore M. M. Hauvette pour le grec, qui explique admirablement le VII livre de Thucydide, Martha pour le latin, Larroumet, le moliériste connu, quoique jeune encore, qui nous fait la Littérature française, Carrau et Joly pour la Philosophie, Marion, qui fait un cours de Pédagogie pour les deux sexes, mais d'un grand intérêt, causant plutot que parlant, et cela très agréablement ; Paul Girard, qui explique gravement les Nuées d'Aristophane, ne riant jamais mais intéressant toujours. M. M. Caro et Janet, Waddington, Boutroux, Ribat et Cronslé ne commençant leurs cours que la semaine prochaine, je n'en puis encore rien dire.

'J'ai découvert deux jeunes Roumains qui suivent avec moi les cours de Lettres, l'un pour l'Histoire l'autre pour la Philosophie. Ils ont tous les deux l'air intelligent et distingué ; je ne les connais pas ; je ne suis pas parvenue à savoir leurs noms.

L'atelier va toujours très bien, il est charmant, adorable, on y travaille à s'échiner, il n'a qu'un seul défaut : je n'y puis aller aussi souvent que je le voudrais. Je travaille d'après modèles vivants ; M. Maillart m'a promis qu'en été je ferai de la peinture. Je suis contente, tu penses ! Nous sommes dix élèves maintenant, et l'atelier dégorge de visites de peintres, poètes, officiers, marchands de tableaux, modèles, etc. Tout ce monde amuse pauvre maman, qui sans cela s'embêterait à mourir...

[...] Ta fille respectueuse et aimante
Lilica

Dragelor mele Iulii,

Vă scriu a doua zi de Paști, pe care l-am făcut acasă, cu babele noastre. Nu v-am scris pînă acum, tot așteptînd răspuns la ultima mea scrisoare, la care nu mi-ați răspuns nici pînă acuma. Ca întîmpinare la injusta acuzațiune ce mi-ați făcut că „am mîncat patru zile" — stil energic tradițional al nevesticăi mele — v-am trimis 300 franci prezent de sărbători, afară de 1000 franci bursă. Oare și acum veți zice că sînt mîncător ?

Nu știu cum ați petrecut sărbătorile? Ce ați făcut cu Bréal și Gaston Paris? Cum găsiți Etimologicul meu? La toate acestea doresc un răspuns. Să citiți România Liberă, pe care v-am trimis-o și unde veți găsi: pe de o parte, opiniunea lui Sturza, Crețulescu, Barițiu, și Odobescu, pe de alta — darea mea de seamă. În lipsa voastră, în cruda singurătate la care sînt osîndit, numai această colosală enciclopedie a poporului român, numai contactul zilnic cu spiritul unei întregi națiuni, numai satisfacția că fac eu singur ceea ce chiar dușmanii mei au recunoscut că nu poate face nimeni, numai aceasta mă mai scapă de urîtul ce m-ar prăpădi. După vorba unui împărat roman, simțesc că mă fac zeu și simțind-o îmi vine a rîde. Iată dară că din serios ateu patetic am dat de-o dată peste comic; aceasta am moștenit-o, se vede, de la Lilicuța.

În Academie, la alegerea președintelui în locul lui Ion Ghica, la prima votare am avut 10 voturi; Cogălniceanu 8, Nicolae Crețulescu 3 și Bariț 1, fiind 22 votanți. Atunci, la a doua votare Crețulescu și Bariț au cedat voturile lor lui Cogălniceanu; care a căpătat prin urmare 12 voturi și m-a întrecut, iar eu am fost ales prim vice-președinte. În realitate, bătrînul Cogălniceanu o și merita, căci la 1838, cînd mă năsteam eu, el publica „Histoire de la Valachie". La ambele votări Cogălniceanu a votat pe față pentru mine și eu pentru dînsul.

Mă opresc aci, pentru ca să nu ziceți că am mîncat patru.. patru pagini întregi. De-ar veni mai curînd vacanțele ca să vă mănînc și pe voi.

Vă sărut pe amîndouă de mii și mii de ori,

iubitorul soț și tată.

P.S. În acest moment primesc scrisoarea voastră. Nu vă speriați iarăși că sînt mîncător. Peste cîteva zile vă voi trimite cei 500 fr. chiria, căci încă o dată: 300 fr., a fost prezent.

Vă sărut.

Lundi 4 avril 1887

Cher père,

Voici les congés de Pâques commencés depuis samedi; ils dureront une quinzaine de jours, pendant lesquels je ne resterai guère oisive. J'ai d'abord à écrire plusieurs lettres, puis maman et moi nous ferons quelques visites indispensables et nous porterons à M. M. Leger, Bréal et Paris les livres que tu nous a envoyés. L'album de la Cathédrale d'Argeș m'a beaucoup amusée et intéressée et m'a donné une envie folle de la voir pour de bon, cette magnifique cathédrale consacrée par la douleur maternelle de deux nobles princesses, Doamna Despina et la reine Elisabeth.

De qui sont les portraits du roi et de la reine qui se trouvent dans l'église? La reine agenouillée déposant aux pieds de la Vierge sa couronne royale et ses décorations m'a paru d'un beau mouvement et la figure semble ressemblante et bien méditative. L'évangile peint par la reine en mémoire de sa fille doit être beau. Enfin, si comme tu nous le promets, nous irons cet été en Roumanie, je n'en sortirai pas avant d'avoir vu cette belle cathédrale, à laquelle désormais s'attachera le souvenir gracieux et mélancolique de trois femmes, de trois mères, l'une légendaire, l'épouse de maître Manole, et les deux autres bien réelles et non moins touchantes, Despina et Elisabeth.

[...]

A Paris, depuis quelques temps, on ne parle plus que du triple assasinat de la rue Montaigne. Tu sais peut-être déjà que l'on a coupé la gorge, dans cette rue, à une femme du demi-monde, Marie Regnault dite M-me de Montille, à sa femme de chambre et à la fille de celle-ci, une enfant de douze ans.

L'assassin présumé, Pranzini, est à ce moment le rival victorieux de Sarah Bernardt : car de Sarah la blonde on ne parle plus guère, tandis qu'il n'y a pas de journal où le nom de Pranzini, la figure de Pranzini, les aventures de Pranzini, les costumes de Pranzini ne soient décrits tout au long. Les savants même, les philosophes s'occupent de ce bien heureux Pranzini : on le déclare hypnotisé et on demande à ce qu'il soit soumis à l'observation de M. M. Charcot et C-ie. Enfin jamais homme ni femme pas même M-me Clovis Hugues et Marchandon, n'ont pu se vanter d'avoir eu, en leur temps, célébrité pareille. Ce que c'est que d'être un assassin ! Et dire qu'il s'est trouvé un peintre de talent qui s'est logé une balle dans la tête, il y a quelques années, parce que les journaux ne parlaient jamais de lui ! S'il avait pu attendre et faire le portrait de Pranzini, du coup il serait devenu fameux ; Pranzini lui aurait donné la gloire !

Ils ne l'ont pas obtenue, tous ces jeunes gens que je voyais autour de moi, à la Sorbonne, travailler fiévreusement pour obtenir le grade de licencié et pouvoir, en obtenant une chaire supplémentaire à quelque lycée, soulager leur famille ou se faire une carrière modeste et laborieuse. Sur 107 candidats qui se sont présentés aux licences de Lettres, 39 ont été admissibles et reçus à l'oral, dont deux philosophes. Tu es épouvanté du nombre, n'est-ce pas ? Eh, bien ! ce nombre est grand, car d'ordinaire on en reçoit 29 sur 100 !

Que te dire encore ? Rien de nouveau autour de nous. Maman souffre depuis quelques temps d'horribles maux de dents. Moi j'ai eu des maux de tête. Hier, nous sommes allées, par un temps magnifique, en voiture au Bois de Boulogne. Tout le Paris élégant s'était donné rendez-vous dans l'allée des Acacias. Je me suis amusée à regarder les superbes équipages ou trônaient des jolies mondaines fardées, des femmes du demi-monde qui se distinguent à peine des celles du vrai monde, tant celles-ci sont coquettes et vulgaires et vides de sens, des jeunes dandys le lorgnon dans l'œil et la canne dans la bouche et aussi des nourrices enrubannées présentant à l'admiration du public de pauvres bébés pâles, couverts de dentelles et de soieries. Et c'est ça qu'on appelle le beau monde ! Ah bien, il n'est pas mon idéal, ce beau monde-là ! Je n'en donnerais pas deux sous et je préfère une de nos belles paysannes à la joue hâlée et fraîche allaitant un robuste enfant rouge comme une pomme d'api. Voilà ce que j'appelle du beau monde !

Et voilà aussi ce que j'appelle du bavardage ! Bien des choses aux deux vieilles ; comment vont chiens, chats, vigne et fleurs ?

Ta fille respectueuse et aimante

Lilica

P.S. Excuse mon griffonnage et mon style :
je suis abruttie et il me faudra bien
quinze jours de congé pour me remettre
un peu de ma fatigue.

CORESPONDENȚĂ LUCIAN BLAGA (II)

publicată de I. OPRIȘAN

către Melania Livadă

27

2 iulie 1943

Mult stimată domnișoară [1],

am citit cu mare interes tot ce ați publicat în ultimul timp în legătură cu activitatea noastră. Vă mulțumesc cu toată căldura pentru interesul ce ni-l arătați. O mare bucurie mi-a făcut îndeosebi ce ați scris despre ,,sat'' [2]. *Este așa.* Și ați spus-o mai bine decît oricine.

Să vă țin o conferință?

Da, dar nu știu cînd. Poate că voi găsi totuși vreun prilej. Vom vedea.

Al domniei voastre,
Lucian Blaga

28

19 X
1943

Mult stimată domnișoară,

V-am scris deunăzi — se pare că scrisorile ni s-au încrucișat. Asupra publicării articolului [3] d-voastră în ,,Saeculum'' s-ar putea discuta. Depinde exclusiv de compatibilitatea dintre *conținutul* articolului și *situația mea de director* al revistei. Dacă nu merge, îi vom face cale în altă parte. Rămîne însă în picioare invitația ce ați primit de a colabora la revistă cu lucruri cari știți dinainte că merg în revistă.

Personal vă sunt *foarte recunoscător* pentru interesul și pasiunea apologetică!

Al dvoastră devotat,
Lucian Blaga

---

[1] Melania Livadă, studentă a lui Blaga la Facultatea de filozofie a Universității din Cluj și autoare a cîtorva studii și articole dedicate aproape în exclusivitate creației acestuia.

[2] Desigur, despre *Elogiul satului românesc*, discursul de recepție al lui Blaga la Academie.

[3] Desigur, un articol referitor la creația lui Lucian Blaga.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, nr. 2 p 277– 284 BUCUREȘTI, 1969

29

Sibiu 26.XII
1943

Mult stimată domnișoară,

articolul d-tale e splendid ! E totul *foarte bine înțeles*. Și mă bucur că subliniezi că filosofia mea nu este antiștiințifică în sensul cum o prezintă unii adversari, pentru care de altfel eu am un profund dispreț. Acești oameni nu și-au luat măcar osteneala să *citească*. În cele vreo 400 pagini, în care mă ocup de structura științelor, nu se găsește decît *respect* pentru ele. Filosofia este însă altceva. Ea își are autonomia ei.

Știți că am fost la Buc. L-am întîlnit pe Chelariu [4]. El a adus vorba despre articolul d-tale și mi-a spus că vrea să-l publice, dar trebuie să-l caute, căci s-ar fi rătăcit, nu știe nici el cum.

Eu am să-i scriu, spunîndu-i că avem un alt exemplar. Și să răspundă precis : vrea sau nu vrea. Ar merge bine în ,,U.L.'' [5].

Papadima [6] mi-a vorbit despre un alt articol al d-tale, care va apărea într-unul din numerele viitoare ale R.F.R. [7].

De ce nu-mi trimiteți nimic pentru ,,Saeculum'' ? în repetate rînduri v-am rugat.

An nou cu bine.

Sărut mînile,
Lucian Blaga

P.S.

Deocamdată păstrez articolul, care ar trebui tras și în broșură [8].

Cartea lui Băncilă [9] cred că va apare pînă în primăvară într-o nouă ediție.

30

1 martie
1944

Dragă domnișoară,

broșura [10] d-voastră a apărut. De expediție se va îngriji editura. Vi se trimit 100 exemplare, din care 50 sunteți rugată să le plasați la o librărie la Cernăuți, contra chitanță (cu rabatul cuvenit librarilor). Restul este al d-voastră, adică 50 exemplare. Le împărțiți cum și cui voiți. Poate că trimiteți cunoscuților.

Alătur cele două articolașe. Sunteți, desigur, o prietenă incomparabilă !

,,Valorile metaforice'' vor apare în n-rul viitor al revistei [11].

---

[4] Traian Chelariu, critic literar, cronicarul revistei ,,Universul literar'' etc.

[5] ,,Universul literar''.

[6] Ovidiu Papadima era pe atunci secretar de redacție la ,,Revista fundațiilor''.

[7] Lucian Blaga se referă probabil la articolul *Probleme de filosofie a culturii folclorice*, ce apare, într-adevăr, în nr. 2, februarie 1944, al ,,Revistei fundațiilor'', p. 445—449.

[8] E vorba de articolul Melaniei Livadă *Lucian Blaga. Comentarii la o discuție filosofică*.

[9] Vasile Băncilă, *Lucian Blaga energie românească*, Colecția ,,Gînd românesc'', Cluj, 1938. Ediția a II-a nu a mai apărut.

[10] Melania Livadă, *Lucian Blaga. Comentarii la o discuție filosofică*, Sibiu, Editura ,,Dacia Traiana'' S.A., 1944, 16 p.

[11] L. Blaga se referă de fapt la articolul *Valori metafizice în critica noastră literară*, care apare într-adevăr în ,,Saeculum'', anul II mart.-apr. 1944, p. 59—62.

Știți că a apărut la Iași o nouă carte : *Lucian Blaga și creștinismul românesc* de Gh. Iftimie. E tot din cercuri teologice, dar parcă mai *obiectiv*. Bănuiesc că vor mai apare și alte cărți.

„Vorba, vorbă aduce !"

Mulțumiri și sărut mînile,

L. Blaga

31

Căpîlna
16 aug. 1944

Stimată domnișoară,

Sunt într-adevăr la Căpîlna, dar de loc bolnav.

E un sat de munte, foarte simpatic, aproape de satul meu natal.

Am lucrat și lucrez f. bine. Am scris o piesă de teatru în patru acte („Arca lui Noe")[12] și o mulțime de însemnări filosofice.

Cînd va reîncepe universitatea voi merge și pe la Sibiu. „Saeculum" este deocamdată în vacanță.

Mă bucur de articolul ce mi-l anunți. Nu știu dacă cunoști volumul meu de poezii „Nebănuitele trepte" ?[13]

Altfel — grijile mele — ca ale tuturor !

Cu multe urări de bine,

Lucian Blaga

32

Dragă domnișoară,

în ziua cînd ne-ai telefonat am căutat pe dl. Ionel Pop, nu l-am găsit, dar i-am lăsat o scrisoare. E de mirat că încă n-a primit-o.

---

[12] *Arca lui Noe* (Sibiu, Edit. „Dacia Traiana" S.A., 1944) a fost redactată, după cum avea să noteze autorul într-un jurnal, la Căpîlna, undeva în marginea pădurii, aproape de cele eterne. „Ne îndreptăm — rememorează L. Blaga — spre umbra părului pădureț, cu coroana retezată circular ca o umbrelă : « Aici era o măsuță și-o bancă. Nu mai este acum nici masă, nici scîndură. Dar aci mi-am scris piesa *Arca lui Noe*, în ore grave, cînd, în timpul războiului auzeam cu tălpile bubuiturile surde ale bombardamentelor din Valea Prahovei... »" (*Lucian Blaga inedit, Fragmente de jurnal*, publicate de Dorli Blaga, în „Luceafărul" XI, nr. 26 (322), 29 iunie 1968, p. 3). Peisagiul Căpîlnei, evocat în *Hronicul și cîntecul vîrstelor* (p. 53) prin ochii copilului Blaga, călător în 1903 împreună cu familia spre Bistra, ne trimite fără să vrem la atmosfera și cadrul din *Arca lui Noe* : „La Căpîlna, un sat adunat ca într-o căldare, în fundul unei văi adînci, ne-am odihnit puțin pe-un trunchi, primitor răsturnat, la un colț de uliță. Ochii mi s-au oprit îndelung asupra unei mori străvechi, de lemn, ale cărei roți mi se părea că se învîrt fără întrerupere chiar de la începutul lumii. Turme de capre negre, roșii, albe coborau pe povîrnișuri în sat. Era așa de frumos printre pripoare și zăvoaie că aș fi stat să-mi prelungesc fără capăt tihna. Dar poate că voi mai veni aci altă dată. La anul, sau poate peste zeci de ani. Da, voi veni, cîndva, să-mi ogoiesc aci inima după un zbucium tîrziu al vieții, aci, numai aci, în această așezare, unde orice schimbare se face fără îndoială numai în tipare de totdeauna, unde desigur că nimic nou nu se-ntîmplă niciodată, de vreme ce Dumnezeu i-a întors spatele ținînd-o la adăpostul milostiv și prielnic al umbrei sale".

[13] Editura „Dacia Traiană" S.A., Sibiu, 1943, 110 p.

De altfel cred că e așa de încărcat cu infinit de multe chestiuni, încît anevoie s-ar putea face ceva pe această cale. Cînd va veni iarăși pe-aici, am să-i reamintesc. Totuși nu știu dacă... Sunt atîtea lucruri pe care a-și vrea să ți le spun, dar nu se poate pe această cale.

Am primit recenzia. Dar cînd va reapărea ,,Saeculum''? Nu mi-ai putea spune d-ta? Personal, mi-ar conveni să vii la Cluj. Deocamdată e problematică chiar plecarea noastră.

Al d-tale cu cele mai bune sentimente,
L. Blaga

10.XI
1944

33

Sibiu, str. Bedeus, 7
17.VII.1945

Dragă domnișoară Livadă,

da, e adevărat: am tăcut cam îndelungă vreme. Te rog să mă crezi că numai împrejurările excepționale sunt de vină!

De ieri am intrat efectiv în vacanță. Cu fel și fel de planuri filosofice și aforistice.

Era cît p-aci să plec la București — zilele acestea — dar pe urmă lucrurile au venit altfel. Nu prea văd cînd voi avea iarăși un drum.

Sper că în răstimp ai primit opera dramatică. Pentru lucrare — e bine să citești totul. Fiindcă satul se strecoară în diverse ipostaze aproape prin toate piesele. Interesant ar fi să se reliefeze tocmai aceste ipostaze. În ,,Arca lui Noe'' i-am dat o aureolă cum poate niciodată n-am făcut și nu voi mai face.

Ce faci? Rămîi tot timpul în Buc.? (Află că în ,,mănăstirea italiană'' a fost foarte frumos!)

Al d-tale,
Lucian Blaga

34

Sibiu 18 aug.
1945

Dragă domnișoară,

sunt foarte bucuros că opera dramatică nu ți-a displăcut și că ți-a deschis cîteva orizonturi, precum bănuiesc, și asupra poeziei. Probabil că acu vei fi aproape gata cu studiul despre sat, drept să-ți spun însă că pe mine mă interesează în primul rînd acela asupra poeziei. Și știu că-l vei duce la capăt. Sugestii totuși — să nu aștepți. Pune mai întîi pe hîrtie tot ce ai de spus. Eu cred că sugestiile ți le-așî putea da, mult mai rodnice, pe baza unui prim text.

Noi suntem cuprinși de nervozitatea plecării la Cluj[14]. Nu cred însă că ne vom muta deocamdată, deoece n-avem locuință. Probabil că eu toată iarna voi face navete între Cluj și Sibiu.

[14] După revenirea universității clujene în vechiul ei local.

Cît privește lucrul, în vara asta am adunat material pentru un curs nou, care va deveni și carte [15]. Și am scris multe aforisme.

Mi-ar face o deosebită bucurie să ne vedem mai adesea. Dar uite așa, vremurile!

Cum rămîne cu planurile d-tale pentru Cluj? Te vei putea aranja cumva?

Al d-tale cu multe și frumoase gînduri,

Lucian Blaga

35

Sibiu 12 oct.
1945

Dragă domnișoară Livadă,

Am primit scrisoarea cu studiul. Îți mulțumesc atît pentru cuvintele ce mi le spui, cît și, mai ales, pentru splendidul studiu. L-am citit cu emoție și cu oarecare melancolie tomnatică. Lucrurile sunt admirabil fixate și prinse chiar potrivit gustului meu. Îți închipui deci cu cît interes mă gîndesc la celălalt studiu, de proporții mari, și de aspecte complexe.

Cînd voi pleca la Cluj (singur, familia rămîne aici, pe la 20 noembrie), am să-l dau lui Breazu [16]. Nu știu nici eu care este situația volumului [17].

La Sibiu, într-o atmosferă de general „du-te-vino", eu m-am retras aproape complet în camera mea. Am scris multe aforisme, aproape de-un nou volumaș [18]. Și, lucru nesperat, am scris în scurt timp vreo *treizeci de poezii*! De asemenea multe note în vederea viitoarelor lucrări filosofice.

Nu e tocmai exclus ca în toamna aceasta să trec odată pe la București. Am să te văd, firește. Și mă bucur.

Al d-tale cu cele mai bune gînduri,
Lucian Blaga

36

Dragă domnișoară Livadă,

Știu că-ți fac o bucurie scriindu-ți aceste cîteva rînduri. De cîteva zile mă plimb în mijlocul primăverii începătoare. Aud acu și eu cumplitele fantezii ce s-au zvonit pe socoteala mea. Dar cei ce au făcut-o vor avea amarnice decepții, iar eu voi învia deplin.

Al d-tale,
Lucian Blaga

2 apr. 1946

---

[15] E vorba, probabil, de cursul „devenit apoi carte": *Despre conștiința filosofică*; v. nota 22.

[16] Profesorul Ion Breazu, specialist în literatura Transilvaniei.

[17] Probabil e vorba de cea de-a treia trilogie — *Trilogia valorilor* —, care vede lumina tiparului în anul următor, Fundația pentru literatură și artă, București, 1946.

[18] Sînt aforismele ce vor constitui substanța volumului *Discobolul, aforisme și însemnări*, Editura „Publicom", București 1945, 130 p.

37

Sibiu, 5 iulie 1946
str. Bedeus, 7

Dragă domnișoară Livadă,

e multișor de cînd nu ți-am mai scris. Am fost tot timpul ocupat c-o scriere, pe care am terminat-o chiar astăzi. Și apucînd în sfîrșit un moment de destindere, iată că îți dau veşti despre mine. Lucrarea pe care am terminat-o e un volum de aprox. 300 pagini, primul dintr-o serie, la care intenționez să lucrez în cursul anilor. E vorba de-un fel de autobiografie, care se va citi ca un roman *dens*. Întîiul volum cuprinde copilăria, adolescența, prima tinerețe (pînă la 25 ani). Titlul: *Hronicul și cîntecul vîrstelor*. A fost pentru mine o încercare în care am căutat să-mi însușesc și acest meșteșug al prozei literare. Deocamdată plănuiesc vreo trei volume, dar ar putea să iasă și mai multe. Deoarece nu am intenția de a mă grăbi cu scrierea, voi tipări probabil întîiul volum de îndată ce voi găsi un editor[19].

Ce mai faci și pe unde vei cutreiera în timpul verii? Eu s-ar putea să mă duc pentru scurt timp în munții Făgărașului, cu niște prieteni de la București.

Colo în septemvrie voi da probabil vreo cîteva zile prin cetatea lui Bucur. Și neapărat că te voi vedea, dacă vei fi acolo.

Al d-tale cu prietenie,
Lucian Blaga

38

Cluj 24 noembrie
1946
Str. Popa Fărcaș, 20

Dragă domnișoară Livadă,

Ți-am scris acu cîteva zile o scrisoare la vechea d-tale adresă! Sper că ai primit-o

Între timp mi-a sosit manuscrisul. Voi începe prin a te felicita într-adevăr pentru această întîie parte a studiului d-tale. Față de toate „criticile" anterioare, a d-tale are în primul rînd avantajul eminent de a se menține tot timpul pe-o linie de justețe. Față de o poezie ce a fost acuzată de atîtea ori că ar invita la exegeze întortochiate, d-ta iei o atitudine de *bun simț* și dovedești că acest lucru merge perfect. Reușești să faci o critică imanentă, ceea ce ar trebui să fie ținta oricărei critici față de opere pe cari timpul, de bine, de rău, le-a impus.

Am citit studiul cu creionul în mînă. Am găsit mai ales în introducere vreo cîteva fraze redactate stîngaci. Am făcut semne pe margine. E vorba numai de expresie, nu de conținut. În vreo două cazuri am *redus* fraza.

Într-un citat s-a strecurat o greșeală de tipar din volumul „definitiv". E vorba de poezia „Vrajă și blestem". Versul „țese singur — suveica?" trebuie citit: „țese singur — vezi suveica?" (E de altfel singura greșeală gravă în tot volumul!).

Aștept cu nerăbdare *urmarea* studiului.

---

[19] *Hronicul și cîntecul vîrstelor* a fost publicat abia după moartea scriitorului (Editura tineretului, București [1965], prefață de G. Ivașcu). Se vede că nepublicarea celui dintîi volum l-a făcut pe L. Blaga să nu mai continue seria.

Ai dreptate : atitudinea din Lovinescu e scandalos de opacă. Omul era însă total lipsit de sensibilitate metafizică. Firește că el și-ar fi dat silința să simuleze și o asemenea sensibilitate, dacă i-aș fi frecventat cenaclul. Căci era foarte înclinat spre revizuiri.

Mă bucură gîndul că la anul vei fi foarte aproape de noi. Nu te înscrii pentru doctorat? Sau ești deja înscrisă?

Pentru urmarea studiului îți stau bucuros la dispoziție : cu răspunsuri la întrebări! Și deoarece va fi vorba de aspectele formale, cînd vei vorbi de ex. despre *„recucerirea rimei"*, vei face lucrare oportună orientîndu-te după un aforism din „Discobolul" (unde vorbesc despre „rimă") [20].

Al d-tale, și încă odată al d-tale,
Lucian Blaga

P.S. Vei primi în curînd și manuscrisul.

39

Cluj 15 febr.
1947
str. Popa Fărcaș, 20

Dragă domnișoară Livadă,

Am primit rîndurile d-tale și partea II a studiului.

Am găsit și această parte bine scrisă, bine gîndită, și iarăși foarte „justă". Față de atîtea alte studii — al d-tale se menține pe linia aceasta neobișnuită, fiindcă normală, a justului. N-am nimic de adăugat. La recitire peste vreo cîteva luni vei remarca vreo cîteva fraze cam *încărcate*. Le vei simplifica. Nici nu le-am subliniat, deoarece la recitire, după cîtva timp, le vei descoperi chiar d-ta.

Cît privește partea III comparativă, mi-ar fi foarte greu să-ți sar într-ajutor. E o chestiune delicată. Sunt prea angajat în chestiune, ca să pot interveni personal, fiind vorba aci și despre un alt autor [21]. Scrie d-ta ce-ți dictează conștiința estetică. Eu simt doar că cei doi autori, pe lîngă un fel de modernitate și de înrădăcinare a lor în ceea ce a fost, au un foarte deosebit sentiment al artei. În meșteșugurile lor unul purcede de la întreg, celălalt de la detaliu. Unul de la substanță, celălalt de la accident. Unul are un stil de ansamblu și cultivă în primul rînd viziunea (cuvîntul decurge din ea); celălalt are un stil de detalii și cultivă în primul rînd cuvîntul (cu plasticitatea și savoarea ce rezultă din cuvînt). Unul are un sentiment dominant al necesarului, celălalt al jocului. Unul tinde spre mare simplitate, celălalt spre întortochiat, spre belșugul amănuntelor, pînă la prinderea firului călăuzitor. Unul are arhitectonică (a se vedea îndeosebi operele mari, dramele și filosofia), celălalt o egală tare subliniere a concretului plastic, fără de accente distribuite ierarhic într-o largă viziune de ansamblu etc

[20] În recentul articol din „Steaua" (an XIX, nr. 2 (217), februarie 1968, p. 41—51 *Poezia lui Lucian Blaga (încercare de estetică verbală)* — desigur o parte revăzută a studiului cunoscut de Blaga —, Melania Livadă se folosește într-adevăr de acest aforism (p. 50).

[21] E vorba, desigur, de T. Arghezi. În articolul publicat în „Steaua", Melania Livadă pune într-adevăr în paralelă pe Arghezi cu Blaga. Pasajul în cauză a fost dat publicității de Marta Anineanu în „Luceafărul', XI, nr. 46 (342), 16 noiembrie 1968, p. 7, în articolul intitulat dintr-o gravă greșeală tipografică : *Documente literare despre Tudor Arghezi* în loc de *Lucian Blaga despre Tudor Arghezi*. De altfel în articolul pomenit, Marta Anineanu semnalează întreaga corespondență a lui Lucian Blaga cu Melania Livadă, aflată la Biblioteca Academiei, reproducînd, în afara pasajului amintit mai sus, două citate din scrisoarea datată „Cluj, 24 noiembrie 1946", prin care autorul *Poemelor luminii* apreciază studiul Melaniei Livadă și e „de acord cu condamnarea criticii lui Lovinescu".

De cînd m-am întors de la București lucrez la un nou studiu de dimensiunile obișnuite mie : *Despre conștiința filosofică* [22]. Sper să-l dau gata de Paști. Odată cîndva, cînd se vor publica toate trilogiile, acest studiu va figura ca introducere a întregului sistem. Dar pînă atunci mai este drum lung.

Și ne luptăm și noi cu greutățile vieții, cu cartofii și legumele, ce ne-au înghețat în pivniță din pricina gerului. —35°. Acu cînd e atîta lipsă, mai era nevoie și de asta ! Vorba cîntecului :

. . . . . .

D-zeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Și de nimeni n-are știre.

Încerc să mă izolez de lumea Lui, în lumea mea.

Al d-tale cu nădejdea unei întîlniri primăvăratice,

Lucian Blaga

40

14.VII.1947

Dragă domnișoară Livadă,

am primit scrisoarea d-tale cu încheierea studiului (îl credeam într-adevăr încheiat !). De fapt capitolul rămîne un apendice. E bine însă că l-ai scris. Și că n-a ieșit din tonul just al întregului studiu.

Ah, cît de copilărești și de stîngace apar, recitite după 20 de ani, judecățile lui Lovinescu ! care s-a oprit de fapt la „Poemele luminii". Dar nici Călinescu n-a trecut de „În Marea Trecere".

Și ai perfectă dreptate că uneori sentințele criticilor se îndreaptă, după ce anii trec, împotriva lor înșiși.

Titlul studiului e potrivit.

Desigur, subiectul de studiu ce ți-l propui este printre cele mai interesante. La „Saeculum" voiam să fac loc, în permanență, unor atari încercări.

Mîne plec pentru 2 săptămîni la Beiuș. Pe urmă iarăși la Cluj. M-aș bucura foarte să vii la Cluj, deși condițiile sunt extraordinar de grele. D-ta, care-ți ai rosturile la București...

Sărut mînile,
Lucian Blaga

---

[22] Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, fasc. 1—2, 229 p., editat cu sprijinul cooperativei „Victoria studențească", Lito Schildkraut, Cluj, 1947.

DEZBATERI DE ISTORIE LITERARĂ

În jurul volumului al II-lea al tratatului de *Istorie a literaturii române*

După cum se știe, tratatul de *Istorie a literaturii române*, vol. II (1968), a stîrnit un viu și, am spune, aprig interes în cercuri largi și variate, de la publicul mare și pînă la publiciști și specialiști. Au apărut cronici, recenzii, note și notițe, unele polemice, altele calme și obiective, însemnări de tot felul etc. S-au alăturat unor aprecieri favorabile critici de ansamblu sau de amănunt, ceea ce era — în genere — firesc față de o lucrare ce prezintă atîtea dificultăți și care constituie cea dintîi tratare amplă, în istoriografia actuală, a epocii de la Școala ardeleană și pînă la junimism.

Ceea ce a surprins însă, și cu drept cuvînt, a fost atmosfera inadecvată pe care unii dintre comentatori au ținut s-o creeze, *pasionantă* și... *pasionată*, după cum scrie eufemistic unul dintre aceștia, de fapt — așa cum a observat mai exact un altul (Al. Andriescu în „Cronica" din 2 noiembrie 1968) — expresia „unor regretabile violențe", care nu pot fi puse de acord cu o discuție *sine ira et studio*, dorită — ciudat și contradictoriu ! — de chiar unii dintre critici.

Referindu-ne la unele din cronicile și recenziile obiectante, nu vom desprinde aci decît punctele generale de vedere și metodele pe care le socotim inacceptabile. Ni se pare astfel mai întîi evident că orice lucrare, din orice domeniu, nu trebuie judecată printr-o optică străină intenției ei proprii și comparată cu cercetări de alt tip și de o altă viziune ca, de pildă, raportarea unor comentatori ai *tratatului* la *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu. Observăm că acesta însuși a înțeles bunăoară că e posibilă și o altă modalitate a istoriei literare decît cea individuală, odată ce a prezidat la alcătuirea planului tratatului Academiei și a editat volumul I, conducînd și lucrările volumului al II-lea pînă la stingerea lui din viață. O astfel de adecvată opinie a fost emisă, de altfel, și de unii participanți la discuții (vezi „Cronica" din 2 noiembrie 1968). Nu putem aprecia, apoi, în unele recenzii utilizarea străvechii și penibilei metode a trunchierii citatelor, a desprinderii lor din context, a ignorării liniei mari a capitolelor și paragrafelor, a contribuției lor originale. E cunoscut faptul că, prin astfel de procedee, se pot arunca umbre asupra celor mai însemnate istorii literare și că astfel de metode n-au nimic comun cu respectul adevărului. Obiectăm, mai departe, împotriva alcătuirii unor recenzii folosind abilități, insinuări, tot felul de ocoluri, asocieri *ad-hoc* cu articole de prestigiu din presa politică, de unde se extrag „argumente" care n-au nici o legătură cu temele în discuție, ca și, mai departe, împotriva atitudinilor preconcepute cu care se anticipează și se influențează desfășurarea ulterioară a dezbaterilor. Nu putem fi de acord nici cu metoda apodictică prin care comentatorii ne obligă să le acceptăm numaidecît soluția într-o problemă dată (de pildă, cînd ni se spune: „iluminismul, greșit denumit prin românizare, luminism" — în „România lite-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 285–291, BUCUREȘTI, 1969

rară", nr. 2/1968 — atunci cînd se ştie că termenul e în discuţie şi că unii cercetători au altă părere). Firește, intervenţiile mai mult sau mai puţin camuflate de caracter personal cad în afara consideraţiilor noastre. Mai adăugăm, în sfîrşit, că unii dintre cronicari n-au dovedit vreo pregătire deosebită, ci au lucrat adesea cu „generalităţi" de felul celor pe care ei înşişi le criticau.

Să trecem însă la obiectul propriu-zis al discuţiei, la principalele probleme ridicate, a căror dezbatere calmă poate fi utilă dezvoltării viitoare a istoriei literare însăşi.

Problemele

Concepţia *tratatului* a fost expusă încă din prefaţa volumului I, sub semnătura comitetului general de coordonare, şi se referă la organizarea unei *lucrări colective* sub conducerea lui G. Călinescu, urmărindu-se o *analiză ştiinţifică*, în spirit marxist, a literaturii noastre şi a etapelor ei. Comitetul de redacţie constituit pentru volumul al II-lea a aderat la această concepţie, i s-a încadrat şi s-a străduit s-o aplice împreună cu colaboratorii săi pe cît a fost cu putinţă, dîndu-şi, dintru început, seama de avantajele şi dezavantajele metodei colective. În orice caz, se înţelege de la sine, Comitetul îşi asumă toată răspunderea muncii şi rezultatelor la care s-a putut ajunge şi se simte obligat — după cum reiese din această replică însăşi — să discute, constructiv şi în spirit obiectiv şi receptiv, obiecţiile şi contraobiecţiile ce s-au încrucişat în cronici, recenzii şi note.

Unul dintre preopinenţi (A. Marino, în „Ramuri", 15 noiembrie 1968) îşi propune astfel să analizeze „profesiunea de credinţă" cuprinsă în *Cuvîntul înainte* al tratatului, vol. II, în care se spune că s-a ţinut „*spre unitatea* de concepţie (e vorba de cea oferită de *marxism*) şi *spre descrierea şi explicarea procesului cultural şi literar privit în ansamblul lui curgător*". După procedeul cunoscut, pe care cercetători formaţi ca cel mai sus-citat n-ar trebui să-l folosească, se trunchiază citatul discutîndu-se doar ultima lui parte, adică „descrierea şi explicarea procesului cultural şi literar"... etc. „Unitatea concepţiei" determină însă — după cum se ştie — sensul celei de-a doua părţi, întrucît „descrierea şi explicaţia" se desfăşoară — în mod necesar — după indicaţiile primei. Dar iată ce susţine preopinentul referindu-se numai la fragmentul de propoziţie izolat. S-ar fi produs aci, se observă prin exces analitic, nu mai puţin de „trei erori şi omisiuni fundamentale", şi anume: 1. confuzia şi interferenţa permanentă a factorului cultural cu cel literar, în timp ce „istoria literară are ca obiect esenţial numai valorile literare", 2. „operaţia de valorificare e trecută total cu vederea" şi 3. lipseşte „traducerea în practică", scara de valori, metoda şi stilul „unităţii de perspectivă". Întrucît aceste obiecţii repetă de fapt, într-o formă mai precisă, şi opiniile altor recenzenţi, vom insista — într-o măsură — asupra lor.

La punctul 1, socotim că primul răspuns ce trebuie dat e unul de tip... gramatical. Din moment ce vorbim de „procesul cultural şi literar", conjuncţia *şi* arată ea însăşi că noi separăm termenii, întrucît îi citîm deosebit, chiar dacă sînt componenţii aceluiaşi plan, al celui suprastructural. Desigur, s-ar putea obiecta că dăm numai o replică stilistică, dar cu privire la problema de fond ne vom întreţine în mod special. Deocamdată, prevenim numai că „descrierea procesului cultural" nu elimină pe cea a „procesului literar" şi nici nu se interferează cu acesta în tratat, cel dintîi alcătuind — după cum se ştie — *cadrul general instituţional al celui din urmă*, şi că nici concepţia marxistă, care ne interesează în primul rînd, şi nici concepţia sociologică a literaturii, asupra căreia se insistă în ultima vreme, nu reprezintă un punct de vedere autonomist şi izolator al valorilor literare. A recunoaşte, în mod necesar, structura estetică a fenomenului literar nu înseamnă a-i nega relaţiile cu ansamblul celorlalte valori din care el se dezvoltă şi pe care le unifică în complexe artistice. Concepţia marxistă afirmă caracterul ideologic, specific al valorii literare, dar o situează totodată în sistemul formelor suprastructurale şi o leagă mijlocit de bază, ceea ce ne-am străduit să realizăm, potrivit opticii tratatului.

În ce priveşte punctul 2, după care s-ar fi trecut cu vederea „operaţia de valorificare" întrucît se vorbeşte doar de „descriere şi explicare", ne exprimăm uimirea că o astfel de obiecţie

a putut fi ridicată o dată ce e cu neputinţă să utilizezi conceptul de *„proces literar"* fără a presupune că la el aderă, în mod necesar, în orice axiologie, *valoarea estetică* şi prin urmare implicit o viziune a ierarhizării. De altfel, tratatul analizează nu numai aspectele artistice întîmplătoare ale fenomenului literar, ci însăşi structura lor artistică în măsura în care aceasta a putut apărea în epocă, ceea ce implică valorificarea. În sfîrşit, ultimul „argument", punctul 3, după care ar lipsi traducerea în practică a „unităţii de concepţie", el determină impresia că vorbim două limbaje deosebite. Prin „unitatea de concepţie", noi am arătat limpede, în *Cuvîntul înainte*, că înţelegem aplicarea marxismului la istoria literară, în timp ce preopinentul vorbeşte de alt fel de concepte din sfera unei „estetici pure".

Opinia de la începutul articolului în discuţie că s-ar confrunta aci două concepţii opuse, că noi am reprezenta „teoria şi metoda tradiţională, depăşită, didactic-pozitivistă", în timp ce — bineînţeles — respectivul autor s-ar situa dintr-o „perspectivă estetică", de „sinteză şi mai ales de personalitate" e, prin urmare, după cele înfăţişate mai sus, fundamental eronată. Concepţia tratatului fiind marxistă, exclude — se înţelege de la sine — tradiţionalismul, didacticismul, pozitivismul etc... Caracterul marxist, adică ştiinţific, al lucrării a fost, de altfel, recunoscut implicit sau explicit, de comentatori de prestigiu ca Şerban Cioculescu, I. Biberi, Const. Ciopraga şi alţii mai tineri.

Într-o ordine de idei învecinată, e cazul să amintim obiecţia de „sociologism" ce s-a adus de către unii cronicari, dar şi aci avem impresia că respectivii autori nu sînt prea clarificaţi cu privire la noţiunea în discuţie, pe care marximul o defineşte, cu limpezime, ca tendinţă de explicare a fenomenului literar prin derivare directă din condiţiile economice. Linia mare a tratatului a evitat o astfel de falsă concepţie, dar trebuie să recunoaştem că uneori — ca de pildă, în capitolul despre Ionică Tăutu — nu lipsesc urme ale acesteia. Ele vor fi corectate, cu primul prilej, mai întîi de autorii respectivi. Obiecţia de „sociologism" a fost respinsă şi de Şerban Cioculescu (în „Gazeta literară" din 19 sept. 1968) întrucît ea ar fi valabilă numai dacă — spune istoricul literar — „analiza cadrului social ar covîrşi pe cea propriu-zis literară" adăugînd: „nu întîlnim acest viciu de structură în Tratat".

O altă observaţie s-a referit la *unitatea tratatului*, întrucît lucrării — scrie unul dintre recenzenţi (în „Viaţa studenţească", din 23 oct. 1968) — i-ar lipsi „o mare idee care să dea viaţă părţilor". Nu ne dăm seama exact ce înţelege autorul prin această „mare idee", dar *Introducerea* generală descrie la p. 10 şi 11 unitatea expresivă ce se desprinde din studiul epocii, de la Şcoala ardeleană şi pînă la junimism. E vorba de expunerea procesului desfăşurării personalităţii naţionale a literaturii de la formele ei incipiente încă simbiotice ale cărturarilor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, trecînd prin militantismul paşoptist şi pînă la conştiinţa estetică a literaturii, care se limpezeşte treptat, treptat, spre finalul epocii în discuţie. Aceasta e „marea idee" pe care o desprindem din analiza obiectivă a faptelor înseşi şi pe care efortul unei lecturi atente ar fi putut-o descoperi. Sîntem de acord cu unii recenzenţi (ca, de exemplu, cu opinia lui Const. Ciopraga) atunci cînd observă că în marele tratate clasice de istorie literară nu tendinţa spre originalitate şi subiectivism domină, ci expunerea ştiinţifică, respectîndu-se cît mai fidel procesul literar în desfăşurarea lui obiectivă şi privindu-l, totdeodată, printr-o concepţie filozofică.

Remarcăm observaţia (aparţinînd lui M. Diaconescu din revista „Argeş", decembrie 1968) că alături de ideile conducătoare şi de criteriul cronologic, materia ar fi putut fi organizată şi „în funcţie de formulele de creaţie dominante", de „înrudirile literare, de seriile stilistice, de ţelurile artistice", ceea ce desigur poate fi încercat cu alte prilejuri.

O obiecţie asupra căreia s-a insistat stăruitor se referă la confuzia dintre *cultural* şi *estetic* ce s-ar fi produs în tratat. Replica noastră a şi fost prefigurată mai sus şi ea accentuează îndeosebi faptul că un tratat de istorie literară în genere, şi cu atît mai mult unul marxist în special, nu poate trece peste cadrul instituţional al epocii şi că descriindu-l, ca pe o ambianţă necesară a fenomenului literar, nu s-a tins să se asimileze esteticul socialului sau culturalului. Deli-

mitările au fost respectate, în bună parte. Se continuau, de altfel, în acest mod, tradițiile autentice ale istoriografiei noastre literare de la N. Iorga, la Ovid Densusianu, la N. Cartojan și D. Popovici. S-a procedat totuși în altfel, adică sub o optică pur estetică, de către preopinenții noștri? Să ne referim, și sîntem obligați s-o facem, la Al. Piru, unul dintre susținătorii acestui punct de vedere (în „România literară", 17 oct. 1968). Ca secretar al volumului I al tratatului, el a procedat exact ca și noi la volumul al II-lea. Literatura română în perioada feudală a fost larg expusă „ca literatură religioasă și istorică", după metodele „tradiționale", cu ample date biografice și bibliografice și cu prezentarea scenei pe care s-au mișcat fenomenele literare cîte au putut fi în acea epocă. Considerațiile estetice au intervenit accidental în măsura în care materia însăși le-a solicitat. La fiecare secol (al XVII-lea și al XVIII-lea) se prezintă amplu condițiile istorice, cultural-social-politice, și semnificativ e faptul că apar în finalul volumului și „precursorii Școalei ardelene" (D. Eustatievici), pe care comentatorul îi refuză volumului al II-lea. Dar mai elocventă e, desigur, procedarea lui Al. Piru în propria lui lucrare *Literatura română premodernă* (1964). Lipsește oare de acolo Școala ardeleană sau e tratată aceasta numai sub aspectele ei estetice ori cel puțin în implicațiile ei literare? Constatăm, dimpotrivă, că Școala ardeleană se bucură de o expunere largă (de la p. 42 la p. 167) și că sînt prezentate exact figurile pe care și noi le înfățișăm în volumul al II-lea al tratatului (Samuil Micu, Gh. Șincai, Petru Maior, I. Budai-Deleanu, singurul scriitor propriu-zis al curentului, Vasile Aaron, Ioan Barac, după care urmează ultimii cronicari munteni: Dionisie Eclesiarhul și Naum Rîmniceanu), utilizîndu-se „vechea metodă" fără tendințe de exclusivism estetic, ba chiar putem cita justificări din cele mai *bizare* în raport cu propria obiecție a autorului. Ni se vorbește anume de personalitatea multilaterală a istoricului și filologului Samuil Micu, care „nu poate lipsi nici din istoria literaturii, deși preocupările lui literare au fost de mai mică însemnătate" (*op. cit.*, p. 41), iar despre Gh. Șincai se scrie și mai semnificativ: ...„locul lui în istoria literaturii române este asigurat de *opera filologică* și mai ales *istorică*, în continuarea marilor cronicari din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea" (*op. cit.*, p. 51). Punctul nostru de vedere, care e cel marxist și totdeodată cel al tradiției istoriografiei noastre literare de după 1900, a fost, de altfel, înțeles și împărtășit de recenzenți competenți. Ca un argument în plus, am adăuga că lucrările privind studiul curentelor literare întreprins de *Asociația internațională de literatură comparată* au convenit asupra unei scheme de expunere al cărei prim punct cuprinde: „contextul istoric și ideologic, situația economică și socială, ideile științifice, climatul religioas etc.", fără a fi vorba totuși de o lucrare marxistă.

O discuție largă s-a purtat referitor la cea mai potrivită modalitate de compunere a unui tratat de *Istorie literară* în sensul unui autor individual sau colectiv. S-a plecat de la afirmația lui G. Călinescu din prefața volumului mare (1941), în care acesta socotea că „Istorie literară nu se poate face decît de un singur autor cu vocație", observînd însă încă din 1945, în introducerea la *Compendiu*, cînd se referea la ediția dezvoltată — „violent atacată" după cum singur scrie —, că „un om este ceea ce este, incapabil de a-și depăși marginile; altora le e deschisă putința de a repara" (ediția I, p. 6). Într-adevăr, primind din partea Academiei sarcina de a conduce lucrările tratatului, G. Călinescu s-a convins tot mai mult de importanța și eficacitatea activității colective, pe care a elogiat-o apoi în ședințele de lucru ale tratatului, consemnînd și în „Contemporanul" (nr. 51, 1959) că o istorie a literaturii române „nu poate fi adusă la îndeplinire decît printr-o muncă în comun" și ca „operă a unui larg colectiv" (aceeași revistă, nr. 10/1960). Deși, firește, după cum au observat mai mulți recenzenți, ambele modalități de lucru, atît cea individuală cît și cea colectivă, sînt deopotrivă cu putință, tendința istoriei literare contemporane se îndreaptă către cooperare ca în toate domeniile științei. De altfel, multe tratate clasice sînt alcătuite în colectiv în diferite țări, după cum se știe. Ceea ce trebuie discutat însă nu se mărginește doar la caracterul individual sau colectiv, ci trebuie să se aibă în vedere și numărul colaboratorilor și calitatea lor. Numărul a părut într-adevăr excesiv, dar dacă sîntem corecți, să observăm că — de fapt — el a fost mai mult decît

îndoit prin autorii micilor paragrafe care au tratat scriitori mărunți. Toate lucrările de acest fel ale Academiei au fost alcătuite, de altfel, pe același principiu, inclusiv volumul I al *Istoriei literaturii române*. Recunoaștem însă că fără a se renunța la munca în colectiv, numărul colaboratorilor ar fi putut fi sensibil redus, dar Comitetul de redacție s-a integrat hotărîrilor anterioare ale conducerii generale a tratatului cu privire la colaboratori.

Mai importantă e discuția privind calitatea membrilor colectivului. Unii recenzenți mai tineri și mai „debutanți" decît colaboratorii noștri tineri pe care i-au contestat le-au reproșat cu violență... tinerețea și lipsa de reputație ca specialiști. Lor nu li s-au încredințat însă decît „scriitori mărunți", și se pare că rezultatele n-au fost regretabile o dată ce unul dintre comentatori (Șerban Cioculescu) a afirmat că tinerii au reușit să închege „pagini mulțumitoare", adăugînd, totdeodată, că nu-i de loc potrivit să se taie prin „fraze denigratoare" aripile începătorilor, „din rîndul cărora — se observă — poate se va ivi istoricul literar" de mîine (în „România literară", 19 sept. 1968). De aceeași părere fusese, de altfel, și G. Călinescu atunci cînd se declarase de acord cu lista colaboratorilor și propusese el însuși pe unii dintre aceștia.

Puțin discutată a fost însă problema curentelor literare ale epocii, și tocmai aceasta ar fi trebuit să stîrnească mai mult interes. Ea a reținut mai ales atenția lui Al. Piru, cu care schimbăm, prin urmare, aci cîteva opinii.

Cu privire la *luminism* (fiindcă noi nu sîntem de părerea preopinentului să se spună *iluminism*, după cum am arătat și mai sus) se observă că ar fi „un curent în filozofie, nu în literatură", ceea ce e contrazis totuși imediat, întrucît se notează că există „scriitori de formație sau orientare iluministă" („România literară" 17 oct. 1968). În realitate, luminismul e mai mult decît un curent, ni se pare că trebuie caracterizat ca o manifestare ideologică tipică și generală secolului al XVIII-lea, exprimîndu-se în filozofie, religie și teologie (în sensul combaterii acestora), în pedagogie, în literatură, în politică etc. și caracterizat prin interferența acestor domenii. Relativ la *clasicism* se spune mai departe că „în *introducerea generală* se neagă „existența unui clasicism românesc în epoca de tranziție", ceea ce e cu totul inexact din moment ce la p. 15 se vorbește limpede de „Școala neoclasică", observîndu-se numai că aceasta n-a determinat o mișcare remarcabilă și că nu s-a ajuns „la dezvoltarea unui clasicism românesc de calitatea celorlalte curente contemporane". Prin urmare nu „de negare" s-a vorbit, ci de circumscrierea în proporții reale a clasicismului nostru. De altfel trebuie observat că nu avem încă studii de amploare asupra acestei „școli", dar — în orice caz — n-o putem compara, în intensitate și calitate, curentului romantic al timpului, de pildă. Cu privire la *romantism*, tratatul — spune preopinentul — n-ar recunoaște „preponderența" lui și nici „coexistența cu clasicismul", dar nici această obiecție nu se poate susține, întrucît la p. 15 a *Introducerii generale* se expune ideea contrarie, iar la p. 254 se scrie chiar limpede: „În cuprinsul literaturii pașoptiste, *romantismul predomină ca orientare literară*, însă nu în formele exclusiviste pe care le întîmpinăm în alte țări". Coexistența curentelor și interferența lor e subliniată apoi la p. 14 a *Introducerii generale* și la p. 254. Se mai obiectează tratării romantismului că ar fi fost „unificat împotriva faptelor" fără a se recunoaște în tratat că el a cuprins, și la noi, aspecte metafizice, macabre sau satanice ca, de pildă, la Heliade sau Bolintineanu. Aci, desigur, se poate discuta, dar trebuie menționat că unele manifestări secundare, întîmplătoare sau factice, uneori simple imitații ori prelucrări din Occident (ca la Bolintineanu) de felul celor pomenite în obiecție, nu pot modifica imaginea generală și specifică a romantismului românesc. Că romantismul n-a fost „unificat împotriva faptelor" se vede limpede și la p. 254, unde se vorbește de „două ipostaze ale lui: una tumultuoasă, patetică și declamatorie, în Muntenia, alta mai reținută, mai senină și mai decorativă în Moldova". Cu privire la *realism*, ni se spune că despre el nu se poate vorbi în această epocă decît cu anticipație, apariția lui fiind amînată pentru mult mai tîrziu, dar noi sîntem de altă părere, și anume că procedee de creație realistă s-au ivit mai de mult, încă de la Budai-Deleanu, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi și alții, în literatura lor critică și satirică (chiar în *cadrul clasicismului și romantismului*, ca pretutindeni, în Occident), dar că

e ,,în această fază, dintre 1830 şi 1860, doar incipient" (p. 16), dacă îl privim ca pe un curent. Recunoaştem totuşi că în unele capitole ca, de pildă, în cel despre Alecsandri, realismul e subliniat cu excesivitate şi că s-a stăruit de unii cercetători asupra unei optici prorealiste, ceea ce solicită desigur reveniri.

S-au pronunţat obiecţii şi asupra diferitelor opere sau autori trataţi, dintre care citäm pe cele relative la *Învăţăturile lui Neagoe*, la Gh. Şincai, I. Budai-Deleanu, V. Alecsandri, Al. Russo, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, N. Filimon. Unele ar putea fi întemeiate, şi rămîne ca autorii capitolelor respective să le revadă şi să ia poziţii faţă de observaţii, ceea ce unii au şi făcut (vezi I. C. Chiţimia în ,,Tribuna" din 12 dec. 1968 şi Al. Dima în ,,Ramuri", 15 dec. 1968). Desigur părerile despre scriitori pot varia şi se pot chiar contrazice de la un istoric literar la altul. Ceea ce unor recenzenţi li se pare exagerat, relativ, de pildă, la *Învăţăturile lui Neagoe*, la opera lui Şincai, I. Budai-Deleanu sau B. P. Hasdeu, autorilor capitolelor respective li s-a părut potrivit ceea ce au afirmat şi au adus, în sprijinul tezei lor, argumente. Unii dintre aceştia au cerut chiar redacţiei tratatului în mod expres, respectarea fermă a opiniei lor despre diferiţi scriitori. Tratarea dură (de către Al. Piru, în ,,România literară" din 24.VIII. 1968) a capitolului despre Alecsandri ne sileşte să amintim că regretatul G. C. Nicolescu se afla pe patul suferinţei cînd se lucra la ultima fază a tratatului şi că orice conlucrare nu mai era cu putinţă. De altfel e cazul să observăm că, în genere, Comitetul de redacţie n-a înţeles prin coordonare o dictatură spirituală care să impună autorilor punctul lui de vedere cu privire la scriitorii trataţi. Am fost mai apropiaţi de atitudinea lui Raymond Queneau din prefaţa la *Enciclopedia Pleiadei* (1958), care scria că ,,a respectat opiniile celorlalţi coautori" şi că ,,doreşte ca fiecare să respecte părerile celuilalt". Firește o astfel de directivă n-a putut fi aplicată în tratat, *tale-quale*, dar ea a fost respectată totuşi în linii generale. De aci fatalele inegalităţi în tratarea scriitorilor. În ce priveşte omiterea unora dintre scriitorii mărunţi, deşi se recunoaşte că au fost introduşi pentru prima oară într-o istorie a literaturii române alţii observăm că cei la care se referă Al. Piru — I. C. Fundescu, C. V. Carp, N. Nicoleanu, N. Scurtescu — şi-au publicat volumele, în genere, după 1865 şi, prin urmare, aparţin epocii ulterioare, urmînd a fi trataţi în volumul al III-lea al tratatului, dacă va fi cazul.

S-au putut strecura în tratat, o vastă lucrare de 834 de pagini, unele erori de date biografice sau bibliografice, de exemplu, cele citate de unii recenzenţi, de care sînt răspunzători, în primul rînd, cercetătorii respectivi şi desigur, în ultimă instanţă, şi coordonatorii diferitelor părţi, dar faptul nu s-a produs decît într-un număr redus de cazuri.

Dificultăţi s-au ivit şi la bibliografie. S-au putut constata unele omisiuni mai ales în ce priveşte lucrările din ultimii 3—4 ani, ceea ce se explică prin faptul că anume capitole au fost predate mai de mult şi că nici o bibliografie de tratat nu poate ajunge pînă la ultima oră. Lacunele vor fi umplute totuşi cu un alt prilej, dar — în această materie — s-a formulat un răspuns general, pe care l-a dat G. Călinescu în prefaţa *Istoriei* mari şi pe care îl reproducem aidoma : ,,E de la sine înţeles că bibliografia e susceptibilă de continue îmbogăţiri precum informaţia e pasibilă de îndreptări şi adause" (p. 3).

★

Ne-am silit să expunem aci — în mod succint — observaţiile şi problemele ridicate cu prilejul discutării volumului al II-lea al tratatului şi punctul nostru de vedere faţă de ele. Nu credem să fi rămas în afară vreuna din preocupările mai de seamă ce au interesat pe comentatori şi pe cititori, în orice caz — în intenţia noastră — n-a fost s-o ocolim cu bună ştiinţă. N-am amintit, decît acolo unde cotitura discuţiei a reclamat, opiniile — destul de frecvente emise de oameni competenţi — care au susţinut concepţia şi opiniile noastre în cadrul misiunii ce ni s-a încredinţat de către Comitetul general de coordonare al tratatului. Redactorii şi colaboratorii volumului al II-lea n-au pretins niciodată, cu toată munca de ani pe care au depus-o şi cu toată experienţa celor mai indicaţi istorici literari utilizată la capitolele tratate, că au

realizat o lucrare ce n-ar solicita reveniri şi îmbunătăţiri. Ea va fi, de aceea, reexaminată — în spirit receptiv — pentru observaţiile întemeiate, aduse pînă acum sau care se vor mai aduce. Firește, probleme ca, de exemplu, curentele literare, stilul scriitorilor, unele caracterizări de ansamblu, valorificarea naţională şi universală, încă nestatornicite pe deplin, aspectele comparatiste — urmează încă a fi studiate în prealabil, în cercetări speciale; de asemeni va fi necesară o serie de monografii pe bază de acte şi documente noi fără de care o lămurire integrală a epocii studiate nu va fi cu putinţă. Va fi misiunea cercetătorilor din toate generaţiile, inclusiv a preopinenţilor noştri, de a contribui la această operă de seamă. Ea va trebui să se realizeze în sfera stringentă a concepţiei ştiinţifice, care conduce întreaga noastră activitate creatoare.

Comitetul de redacţie: *Al. Dima*, redactor responsabil, *I. C. Chiţimia*, *Paul Cornea*, *Eug. Todoran*, redactori responsabili adjuncţi.

1965 febr.

CÎTE CEVA DESPRE ACTIVITATEA ROMANIȘTILOR CEHOSLOVACI

În octombrie 1968 am avut ocazia să fac o vizită de studii la Praga, în calitate de invitat al Universității caroline, cu plăcuta însărcinare de a prezenta în patru prelegeri un conspect asupra principalelor desfășurări ale literaturii române de la jumătatea secolului trecut și de a ține o comunicare în fața colegilor romaniști pe o temă științifică de actualitate. (Am vorbit despre „Probleme și direcții contemporane de activitate în sociologia literaturii".) Primirea de care m-am bucurat a fost mai mult decît prietenoasă. Gazdele au venit continuu în întîmpinarea dorințelor mele, cu o rară gentilețe, iar dragostea arătată poporului nostru de toți cei întîlniți, de la acad. Vodička, directorul Institutului de literatură cehoslovacă, și de la prof. Krejči, autorul unei remarcabile monografii despre poemul eroicomic la popoarele slave[1], și pînă la omul de pe stradă, cu care ciocneam cîte o halbă de bere într-o cîrciumă de pe Dlouhova, m-a mișcat profund prin spontaneitatea și căldura afecțiunii.

Cum, tocmai datorită amabilității gazdelor, am putut profita de răstimpul petrecut la Praga ca să vizitez instituțiile de specialitate și să discut cu colegi apropiați prin preocupări sau omologi ca funcții îndeplinite, m-am hotărît să împărtășesc în cele ce urmează cîteva din datele aflate cu privire la dezvoltarea și problematica actuală a studiilor literare în domeniul romanisticii, cu deosebire al literaturii române. Din capul locului, aș vrea să mă scuz pentru eventualele omisiuni sau erori, care, în pofida bunelor intenții și a efortului onest de documentare, se vor fi strecurat în rîndurile de mai jos. Fiindcă mi se pare că o privire generală asupra realizărilor științei literare a Cehoslovaciei vecine și prietene, chiar aproximativă, va aduce oarecari servicii, mă încumet s-o întreprind, contînd pe indulgența celor avizați în materie.

Domeniul cercetărilor romanistice are vechi tradiții în Cehoslovacia, țară situată în punctul de intersecție al culturilor slavice și germanice, însă care a absorbit influența umanismului latin al Renașterii și, din curiozitate intelectuală și vocație universalistă, a continuat să fie permeabilă pentru toate marile directive spirituale europene. Fondatorul romanisticii cehe este J. Urban Jarník (1848—1923), fost elev al lui Gaston Paris, profesor de filologie romanică la universitatea din Praga, prieten apropiat al poporului nostru și îndrăgostit de meleagurile românești, pe care le-a colindat în mai multe rînduri[2]. Împreună cu A. Bîrseanu, Jarník este autorul

---

[1] Karel Krejči, *Heroikomika v básnictvi Slovanů*, Praha, 1964.

[2] Prima călătorie a lui Jarník în România a avut loc, pare-se, în 1876; a doua — în 1879. El a fost primit cu simpatie de Titu Maiorescu, în casele căruia, din str. Mercur, i-a cunoscut pe Alecsandri, Eminescu, Slavici și mulți alții. Iată ce scria Jarník, în 1892: „...mi-aș vedea visul cu ochii, dacă aș putea cerceta din nou locurile pe unde am umblat odinioară, și aș petrece iarăși în mijlocul unui popor pentru care hrănesc în inima mea cele mai vii și sincere simpatii" („Convorbiri literare", nr. 11—12, 1892, p. 1143). O interesantă corespondență între Jarník și P. Ispirescu a publicat de curînd Tr. Ionescu Nișcov, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1963.

uneia dintre primele culegeri ştiinţifice de folclor românesc, *Doine şi strigături din Ardeal* (1883), şi traducătorul, într-o limbă excelentă, al faimosului roman ceh *Bunica*, de Božena Němcová. Tot de Jarník, între multe altele, un interesant articol despre metodica publicării folclorului: *Despre poeziile poporale şi culegerea lor*, în „Tribuna", IX, 1892, p. 1112 ş.u. [3]

Pînă la cel de-al doilea război mondial romanistica cehă a fost de departe dominată de cercetările dedicate limbii şi literaturii franceze. Dintre cei care s-au ilustrat, dobîndind o notorietate internaţională, relevăm pe marele poet, în acelaşi timp eseist subtil şi traducător de o neobişnuită virtuozitate, un fel de Macedonski al Boemiei, însă nedispreţuind erudiţia, nici laurii academici, Jaroslav Vrhlický (1853—1912). Lingvişti de seamă au fost Maximilian Křepinsky (care, în 1965, a fost sărbătorit cu deosebită căldură pentru împlinirea a 90 ani — savant de largi orizonturi, cu lucrări şi în domeniul limbii române: studiul prepoziţiilor şi infinitivului, mai ales influenţa slavă asupra verbului românesc etc.) şi Vladimír Buben (1888—1956) (lucrări de lexicografie, monografia *Influence de l'orthographe sur la prononciation du français moderne*, 1935, etc.). Dintre criticii şi istoricii literari afirmaţi în perioada interbelică, amintim pe F. X. Šalda (1867—1937), Josef Kopal (1883—1966) şi V. Černy. Šalda s-a format sub influenţa pozitivismului şi a lui Hennequin, a lăsat numeroase volume, între care o monografie asupra lui Rimbaud (1930) şi a dirijat o revistă, „*Šaldův zápisník*" (Carnetele lui Šalda), în care şi-a publicat cercetările asupra literaturii franceze moderne. Kopal i-a succedat lui Šalda la catedra de literatură franceză a Universităţii din Praga, după ce trecuse pe la facultăţile din Bratislava şi Brno, şi a publicat monografii despre Boileau (1927), Flaubert (1932), Romain Rolland etc. Černy e bine cunoscut prin sinteza sa originală asupra romantismului, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1830* (Prague, 1935). El construieşte aci un concept de „titanism" în sensul de anti-naturism şi anti-rousseauism, derivîndu-l, în mod paradoxal, din raţionalismul luminilor, însă cu un plus de fervoare gravă şi de răzvrătire faţă de divinitate.

După cel de-al doilea război mondial, fără ca preocupările în domeniul francez să scadă în intensitate, s-au extins considerabil cercetările şi în celelalte sectoare ale romanisticii, inclusiv limba şi literatura română. Astfel, Josef Bukáček, titularul catedrei de limbă şi literatură italiană de la Praga, a dat lucrări preţioase de istoria limbii şi dialectologie, a depus o vastă activitate comparatistă, privind mai ales soarta lui Dante în Cehoslovacia, şi a publicat monografii despre Dante, Boccaccio, Michel Angelo, Leopardi, Carducci, în ultimul timp (1957) — Goldoni. J. Rosendorfský, autor al unui dicţionar ceh-italian şi italian-ceh, s-a ocupat şi de literatura italiană modernă (un eseu despre proza italiană contemporană — 1941), iar Miroslava Mattusová a urmărit raporturile lui Mazzini cu Cehoslovacia şi a studiat vechea traducere în cehă a voiajului lui Marco Polo.

Introdus ca specialitate în învăţămîntul superior în 1948, hispanismul a făcut de-atunci mari progrese. Lăsînd de-o parte activitatea lingvistică (extinsă şi asupra portughezei şi catalanei) desfăşurată de universitari ca Oldřich Tichý, Josef Dubský, Zdeněk Hampejs etc., semnalez dintre istoricii literari pe Oldřich Bělič [4], şeful catedrei de romanistică a Universităţii caroline, savant distins, cu un larg orizont de cultură filologică, specialist în egală măsură în literatură franceză. Bělič este autorul cîtorva lucrări remarcabile, în care informaţia sigură, sistematizarea riguroasă şi conciziunea exemplară creează cadrul unei analize subtile şi adesea

[3] Alte opere ale lui Jarník: *Sprachliches aus rumänischen Volksmärchen*, Wien, 1887; *Glossaire des chansons populaires roumaines*, Bucarest, 1885; *Şezători româneşti pe muntele Sion din Praga*, Praga, 1915; *Glose la partea română a sintacticei lui W. Meyer Lübke*, Sibiu, 1916; *Beitrag zur Phraseologie von „da" im rumänischen*, etc. Culegerea de *Doine* întocmită de Jarník şi Bîrseanu a fost recenzată de V. Alecsandri, An. Acad. Rom., s. II, t. V, 1882—1883, secţ. I.

[4] Profit de prilejul acestei sumare treceri în revistă ca să exprim public mulţumiri profesorului Bělič pentru că a avut bunăvoinţa să-mi pună la dispoziţie, în timpul şederii mele la Praga, o comunicare extrem de preţioasă şi încă *inedită* a d-sale despre problematica structuralismului în viziunea lui J. Mukařovský.

inovatoare. A publicat un prim volum dintr-o *Istorie a literaturii spaniole*, un amplu studiu despre romanul picaresc, monografii despre Blasco Ibáñez şi Cervantes, o interesantă paralelă între *Chanson de Roland* şi *Poema del Cid*. În aria ibero-americană lucrează Kamil Uhliř (autor şi al unei monografii despre Antonio Machado), iar a literaturii portugheze şi braziliene, Zdenek Hampejs.

Studiul limbii şi literaturii franceze se află încă, aşa cum am arătat, pe primul plan. Dintre lingvişti notăm pe Jan Sabršula şi Vladimir Hořejši, ambii formaţi sub obedienţa Cercului lingvistic din Praga, şi pe Otto Ducháček, profesor la Brno (autor, între altele, al unei *Introduceri în lingvistica romanică*, 1956—1958).

Pe tărîm literar, o mare contribuţie a dat în primii ani după război J. Kopal, relevat — cum am spus înainte — încă în perioada anterioară. I se datoresc o *Istorie a literaturii franceze* (1949) şi numeroase ediţii de clasici însoţite de studii critice (Rabelais, Ronsard, Montesquieu, Diderot, Balzac, Hugo, Maupassant, Romain Rolland).

Valoroasă şi prolifică este şi activitatea succesorului lui Kopal la catedra de literatură franceză din Praga (1958), profesorul Jan O. Fischer. Lucrările lui Fischer, care au avantajul de a asocia izvoarelor occidentale pe cele sovietice, se caracterizează printr-o aplicare sistematică a metodologiei marxiste, încercînd — poate, uneori, cu un anumit exces de conceptualizare — să evidenţieze articulaţiile sociologice ale faptului literar, în scopul aprofundării aspectului de istoricitate al dezvoltării literaturii. Fischer s-a ocupat monografic de Stendhal, Balzac, Béranger, Alfred de Vigny, precum şi de probleme teoretice: periodizarea istoriei literare, relaţia dintre revoluţia franceză şi naşterea romantismului etc. Recent a apărut sub redacţia sa un magnific volum de 659 pagini cuprinzînd prima parte a unei *Istorii a literaturii franceze din sec. XIX şi XX* (*I, 1789—1870*), editată sub auspiciile Academiei de Ştiinţe a R.S. Cehoslovace. În miezul gîndirii lui Fischer pare a se afla conceptul de „realism critic", înţeles ca o sinteză între omul interior al clasicilor şi omul exterior din romanul burghez al sec. al XVIII-lea. Spre deosebire de tezele curente, el susţine că realismul critic nu corespunde unei faze ulterioare romantismului, ci că se dezvoltă concomitent cu acesta, exprimînd tot o negaţie, însă nu prin evaziune şi idealizare, ci prin apreciere critică şi protest.

Alţi istorici ai literaturii franceze sînt: Vladimír Brett (lucrări despre gruparea de la Clarté), Otakar Novák (o teză despre teoria stilului la Ernest Renan şi un volum de studii despre tradiţiile realiste ale literaturii franceze), I. S. Kvapil (o teză interesantă despre originile franceze medievale ale romanului european şi studii de comparatistică: traducerile lui Jungmann din Chateaubriand), Anton Vantuch (se ocupă de originea epopeii franceze — chansons de geste — combătîndu-l pe Bédier în privinţa cronologiei diverselor poeme) etc.

Cercetările de limbă şi literatură română, care beneficiază de tradiţia unui pionier de talia lui Jarník, continuată de discipolii săi Křepinsky şi Buben, au luat o dezvoltare activă, din cele mai promiţătoare, în anii de după război, ai colaborării frăţeşti dintre cele două ţări socialiste. O elevă a lui Jarník, Jindra Huškova, cunoscută prin două lucrări publicate încă în 1927 (*Prozatori români în cadrul evolutiv al şcolilor literare*) şi 1934 (*Drama românească modernă*), predă actual mentelimba şi literatura română la Bratislava. J. S. Kvapil, al cărui nume l-am mai citat — la Olomouc. De notat că acesta din urmă a dat în 1941 o *Schiţă a evoluţiei şi curentelor literaturii române contemporane*. Jiřina Smrčiková, fostă un timp la catedra de română din Praga, formată la Bucureşti, sub îndrumarea profesorilor Iorgu Iordan şi Al. Rosetti, lucrează competent în domeniul literaturii vechi. De literatura modernă şi contemporană se ocupă titularul actual al secţiei de română de la Universitatea din Praga, Maria Kavková. Ea este ajutată, în problemele de limbă, de un fost elev, Jiři Felix, perfecţionat la Bucureşti.

Bine cunoscută şi cald apreciată prin activitatea ei pe tărîmul colaborării culturale cehoslovaco-române, Maria Kavková a depăşit sfera preocupărilor strict filologice, tinzînd,

pe calea traducerilor şi a lucrărilor de popularizare, să introducă în circuitul intelectual al ţării prietene cîteva din valorile autentice ale spiritualităţii româneşti. Astfel, ea a tălmăcit în limba cehă *Negura* de Eusebiu Camilar (1951), *Enigma Otiliei* de G. Călinescu (1961), *Ultima Tauber* de Lucia Demetrius (1964), *Dor* de D. R. Popescu (1966), *Pădurea nebună* de Zaharia Stancu (în mss.), precum şi versuri şi proză scurtă de M. Beniuc, Geo Bogza, Maria Banuş, Radu Boureanu, A. Baconski şi Marin Sorescu. De asemenea, a prezentat publicului cehoslovac, în articole care de obicei se situează mai presus de pretextul care le-a ocazionat, teatrul lui I. L. Caragiale (1953), nuvelistica şi romanele lui M. Sadoveanu (1955), romanele lui Liviu Rebreanu (1960), creaţia lui Zaharia Stancu (1968). La toate acestea se adaugă pe plan strict universitar, o *Scurtă istorie a literaturii române moderne* (*De la Şcoala ardeleană la Junimea*), însoţită de o *Antologie a textelor reprezentative din sec. al XIX-lea* (ambele litografiate, 1965—1966) şi o serie de studii, între care: *Anul 1907 în literatura română*, *Unele probleme privind dezvoltarea romanului realist românesc*, *Reportajul artistic în literatura română contemporană*. În ultima vreme M. Kavková s-a dedicat studierii prozodiei româneşti, sector încă vitregit la noi, situat într-un fel de „no man's land" între lingvistică şi istoria literară. Interesul (în acelaşi timp şi dificultatea) cercetărilor întreprinse de colega noastră din Praga rezidă în faptul că ea supune materia versificaţiei noastre unui examen *obiectiv*, scutit de apercepţiile emotive caracteristice vorbitorului de limbă română, însă în acelaşi timp *riscant*, fiind vorba de nuanţe subtile, uneori inefabile, ale graiului. Din fericire, metoda folosită, inspirată de experienţele poeticei cehoslovace, în deosebi de îndrumările teoretice ale lui J. Mukařovsky, e solidă şi riguroasă, iar ceea ce cunoaştem pînă acum din lucrările Mariei Kavková ne îndreptăţeşte să aşteptăm cu încredere rezultate mai ample.[5]

Colegul Mariei Kavková la secţia de română a Universităţii pragheze, Jiři Felix, a funcţionat cîţiva ani ca lector de limba cehă la Bucureşti, fiind şi el bine cunoscut specialiştilor noştri. A lucrat, sub imperiul unor necesităţi stringente, de ordin practic, pe tărîm lexicografic (colaborînd la elaborarea *Dicţionarului de buzunar româno-ceh şi ceh-român*, editat în 1963, şi a *Dicţionarului ceh-român*, din 1966) şi de metodică (*Rumunština pro samouky* — Limba română fără profesor — 1965). Interesat de problemele verbului românesc, Felix a publicat cîteva studii preţioase: despre clasificarea morfologică a verbelor, despre alternanţele fonologice din flexiunea verbală românească (ambele apărute la noi, în *Studii şi cercetări lingvistice*, nr., respectiv, 2 şi 6, 1965) şi, în fine, o încercare de clasificare a verbelor româneşti (*Philologica pragensia*, nr. 3, 1964.

Excelenţi cunoscători ai limbii şi literaturii române, M. Kavková şi J. Felix desfăşoară o activitate dintre cele mai utile. În cursul călătoriei la Praga am avut ocazia să mă conving de roadele acestei munci, desfăşurate cu competenţă şi un mare respect pentru valorile spirituale româneşti. Un număr nu prea mare de studenţi însă cu toţii devotaţi şi capabili de progrese rapide, cîteva serii de absolvenţi bine pregătiţi, unii din ei exprimîndu-se surprinzător de corect în limba română, care ocupă posturi în institute, redacţii şi ministere dar continuă să pivoteze în jurul catedrei — veritabilă „alma mater" pentru fiecare — iată tabloul încurajator pe care-l oferă secţia de română, graţie inimoşilor ei conducători. Pentru a da o idee despre natura preocupărilor şi nivelul învăţămîntului, indic aici titlurile cîtorva dintre lucrările de diplomă susţinute în ultimii ani la Universitatea din Praga, sub îndrumarea Mariei Kavková: *Traduceri din Rebreanu în limba cehă* — 1957 (Strebingerova Eva); *Structura ritmică în poezia lui M. Beniuc* — 1965 (Kutina Zdenek); *Aspecte ale stilului în „Baltagul"*

---

[5] Ne referim la studiul intitulat *Quelques observations concernant la construction rythmique du vers longue roumain*, în *Romanistica Pragensia*, IV, 1966, despre care ne propunem a reveni cît de curînd în paginile acestei reviste.

de M. Sadoveanu — 1965 (Sabršulova Miluše); *B. Fundoianu — B. Fondane. Viaţa şi opera* — 1968 (Glotzmanová Libuše); *Unele aspecte ale construcţiei sintactice a versului de 14 silabe în poezia lui Tudor Arghezi* — 1968 (Lukesova Jitka).

În încheierea acestor cîtorva rînduri sumare despre activitatea romaniştilor cehoslovaci, fie-mi îngăduit să-mi exprim speranţa că raporturile de schimb de experienţă şi colaborare ştiinţifică între specialiştii noştri şi cei ai ţării prietene se vor intensifica în viitorul apropiat, spre beneficiul reciproc şi în interesul vechilor legături frăţeşti dintre popoarele noastre, unite printr-o comunitate de convingeri socialiste, de aspiraţii şi destin istoric [6].

Paul Cornea

[6] Pentru întocmirea prezentării de mai sus, în afară de informaţiile culese la faţa locului, de lucrările, cunoscute personal, ale unora dintre autorii citaţi, şi de seria completă a publicaţiei *Acta Universitatis Carolinae, Romanistica Pragensia*, I—V, am folosit broşura scrisă de J. Bukáček, Zd. Hampejs, V. Hořejši, M. Kavková, J. Minár: *Les études romanes en Tchécoslovaquie*, Praha, 1960.

Recenzii

I. ELIADE RĂDULESCU: *Opere*, vol. I şi II, Ediţie îngrijită de Vl. Drimba, Studiu introductiv de Al. Piru.

Deşi a dorit-o arzător, Eliade nu şi-a văzut niciodată opera publicată într-o ediţie completă. Cele trei volume din *Cursul întreg de poesie generale* apărute între 1868 şi 1870, reeditarea „Curierului de ambe sexe" sînt mărturii ale unor încercări pe care, prea prins de hărţuieli zilnice şi de necazuri materiale, nu le-a putut duce la capăt.

Fiul lui Eliade, Ion Ion Heliade Rădulescu, convins că tatăl său făcea parte din seria acelor nemuritoare genii („Homer, Virgiliu, Dante, V. Hugo, Shakespeare, Schiller, Goethe etc.") care „nu se produc decît din secole în secole", şi-a făcut un crez din efortul rămas zadarnic de a-i republica în întregime opera, păstrînd intactă ortografia originală. În 1909, cînd îşi afirmă pentru ultima dată convingerile, rigiditatea lor dădea un aspect comic tristeţii reale de a se vedea neputincios în faţa indiferenţei publice. De fapt, el nu înţelegea că Eliade nu mai trăia ca scriitor al unui public, deci că reînvierea lui putea să fie numai opera istoricilor literari care înlocuiau patimile adulatoare sau denigratoare cu cercetarea lucidă şi chibzuinţa rece.

Spirit dificil şi scriitor inegal, Eliade nu a atras atenţia editorilor, de aceea republicările în tomuri masive sînt rare şi se datorează lui G. Baiculescu (*Scrieri literare* şi *Scrieri politice, sociale şi lingvistice*) şi lui D. Popovici (*Opere* — 2 vol.). Deşi ediţii critice cu un bogat comentariu de specialitate, acestea sînt antologii, nu „opere complete".

Oprindu-se numai la lucrările beletristice, ediţia de *Opere* îngrijită de Vl. Drimba, din care în 1967 şi 1968 au apărut primele două volume, încearcă o republicare exhaustivă.

Materialul este împărţit în trei volume, primele două cuprinzînd poezia (unul — versurile originale şi imitaţiile, celălalt — traducerile), iar ultimul — proza şi teatrul.

O primă problemă este desigur cea a ordinii de prezentare. Criteriul cronologic, luîndu-se ca punct de plecare data primei apariţii, criteriu obiectiv, sugerînd în acelaşi timp anumite direcţii de dezvoltare, s-a impus, cu atît mai mult cu cît Eliade însuşi nu optase definitiv pentru o înşiruire anumită a poeziilor sale. Chiar asupra tablei de materii din *Curs întreg de poesie generale* revine cu schimbări, amestecînd lucrări deja gata cu altele rămase pentru totdeauna în stare de proiect (vezi între altele scrisoarea către Vegezzi Ruscalla din sept. 1869 publicată în vol. I din *Documente şi manuscrise literare*, Bucureşti, 1967, p. 186, şi *Apel spre librărie naţională*, apărut în aprilie 1870 şi reprodus în *vol. cit.*, p. 210—211).

O altă problemă, şi mai dificilă, este cea a ortografiei. În ultima sa reeditare, volumul de *Scrieri alese* din 1909, Ion Ion Heliade Rădulescu mai stăruia încă în a cere, aşa cum făcea de aproape un sfert de secol, respectarea integrală a ortografiei tatălui său, argumentînd că aceasta „este quea mai raţională şi quare se apropie mai mult de quât tóte quelle l'alte systeme orthographice de limba latină şi limbile surori" şi că francezii şi celelalte popoare roma-

nice respectă ortografia marilor lor scriitori. Bineînțeles o asemenea exagerare nu făcea decît să mărească prăpastia dintre Eliade și puținii presupuși cititori.

Soluția diametral opusă, adoptată de prezenta ediție, a aplicării ortografiei moderne, respectîndu-se doar particularitățile de pronunțare, nu și cele de grafie, ușurează lectura, dar deformează oarecum imaginea ultimilor ani din activitatea lui Eliade. Mai sugestive decît înșiruirea necesară a unora din transcrierile importante ar fi fost desigur cîteva fotocopii după edițiile cu scrierea cea mai ciudată sau, eventual, chiar transcrierea în paralel a unuia sau mai multe dintre texte. Pentru că, departe de a fi o simplă bizarerie grafică, scrierea lui Eliade era strîns legată de evoluția vocabularului și a sintaxei poeziilor sale, elemente cu repercusiuni directe asupra nivelului estetic.

În privința alegerii unei *anumite* variante din cele apărute în timpul vieții autorului, Vl. Drimba, spre deosebire de G. Baiculescu și D. Popovici, a adoptat criteriul estetic, nu pe cel cronologic, al primei apariții. Acolo unde formele unor ediții tîrzii, apărute sub supravegherea lui Eliade sau a fiului său, sînt superioare artistic publicațiilor anterioare, au fost reproduse acestea, dar se renunță la ele dacă maniile lingvistice ale scriitorului le-au deformat. Cu toată aparența de obiectivitate, aici intervine bineînțeles un element subiectiv. Înșiruite cronologic, poeziile ar trebui să corespundă întru totul datei care le-a impus locul, altfel riscăm a obține o imagine deformată, a unui Eliade dorit, nu real. Evident, prezența în notă a variantelor publicate și manuscrise atenuează eroarea, dar nu o înlătură total.

În *Note* este indicat manuscrisul (acolo unde s-a păstrat), locul primei apariții, precum și diferența dintre aceste variante și cea prezentă în paginile ediției.

Anexa primului volum cuprinde texte inedite, texte publicate postum sau poezii nesemnate dar cu o atribuire probabilă, iar a celui de-al doilea, poeziile omise în cel dintîi.

Prezentarea generală a omului și operei făcută de Al. Piru introduce cititorul într-o lume poetică neobișnuită și greu de înțeles.

Venite într-o vreme cînd se simte imperios nevoia unor ediții critice complete ale operelor scriitorilor români, cele două volume îngrijite de Vl. Drimba, abordînd una din cele mai dificile figuri din secolul trecut, merită toată lauda. Minuțiozitate, exactitate, o muncă imensă condusă de principii științifice, se asociază cu prudența și modestia celui care, cercetînd totul, nu exclude posibilitatea existenței unor lacune.

Cătălina Velculescu

M. KOGĂLNICEANU : *Scrisori. Note de călătorie**

Pe foarte interesantul epistolier și, am putea adăuga, pe adevăratul scriitor Kogălniceanu îl cunoșteam din ediția de *Scrisori* (1834—1849), București, 1913, publicată de P. V. Haneș. Acolo se definește el mai bine decît în oricare parte a operei, ca un observator de locuri și oameni, care ne cucerește cu narațiunea lui spontană, amestec de profunzime și pitorească naivitate, și cu dulceața păstrînd vechi miresme a graiului său moldovenesc. Iată că avem prilejul să-l reîntîlnim în noua culegere de documente literare apărută în excelente condiții grafice la Editura pentru literatură și îngrijită de către doi reputați cercetători ai vieții și operei lui M. Kogălniceanu : Augustin Z. N. Pop și Dan Simonescu.

Ciclul scrisorilor familiale se distinge și aici tot prin acelea adresate tatălui său, Ilie Kogălniceanu. Fiul, aflat la studii în străinătate, arată o cuviință desăvîrșită, care, prin formu-

* Texte îngrijite, adnotate și prezentate de Augustin Z. N. Pop și Dan Simonescu, E.P.L., 1967.

lele ei tipice și repetate, se transformă într-un adevărat ritual, precum această frază parcă sacramentală: „Cu fiiască plecăciune, sărut mînile dumitale, băbacă". Vorbele măgulitoare, pornite firesc dintr-un sincer sentiment de dragoste filială, dar și din dorința de a-l mai îmblînzi pe bătrînul bănuitor prea strîns la mînă, evocă o ceremonie din vechi statornicită și exprimată în limba smerită a scripturilor bisericești: „Cu mare bucurie a sufletului am primit răvașul dumitale... și am dat laudă multimilostivului Dumnezeu că mult mie scumpă sănătatea dumitale este în bună stare".

Tînărul moldovean, care cere să i se trimită de-acasă rețete de dulceață și „un săculeț cu sîmburi de harbuji", dovedea încă o mentalitate patriarhală ce nu se putea traduce decît într-un stil pe măsură. Fiind bolnav, mînca numai „verdețuri și lapte" și lua „dicocturi și hapuri"; „feredeiele de mare" îi priiseră foarte mult. În afară de „prenumerația" cărților precum *Istoria firească* în 45 de tomuri, își cumpără și mărunțișurile necesare: „soponu, pravurile, pomada, cheptenii". Pe „babaca" îl ruga să „catartisască" a-i trimite leafa și-i săruta mînile „pentru bunătatea ce a avut de a-l heretesi" de ziua lui.

Dintre scrisorile către prieteni, revelatoare sînt acelea adresate lui Ion Ghica, din care aflăm relații despre condițiile dificile de editare a revistei „Propășirea" despre surghiunul patriotului și democratului Kogălniceanu la Mănăstirea Rîșca, despre călătoria lui din 1846 în Spania, unde fusese prezentat reginei, unde constată asemănări izbitoare între români și frații lor din îndepărtata Iberie, în sfîrșit, unde începuse a vorbi spaniolește, încît era în stare a face curte „celei mai a dracului andaluze".

Corespondența oficială și protocolară conține cîteva plîngeri adresate lui Grigore Alexandru Ghica și documente semnificative din epoca Unirii și a foarte popularei domnii a lui Cuza. E de remarcat aici stilul pamfletar, maturizat, evoluînd între graiul bătrînesc și o limbă violent franțuzită: „*mai bine ar fi să se pecetluiască tipografiile*" — protestează Kogălniceanu — „cînd spiritul este înăbușit. În același timp însă, el cerea stăpînirii „o solamnelă cercetare", deoarece „negligența unor amploiați nu poate fi un rezon pentru ca să fiu depărtat de un drit".

Foarte interesantă este *Anexa* publicată de Aug. Z. N. Pop, mai ales prin lista colecțiilor muzeistice pe care le făcuse Kogălniceanu de-a lungul vieții. Catalogul picturilor care se puneau în vînzare (cîte vor fi rămas oare în țară?) cuprindea nume de o emoționantă celebritate: Tizian, Guido Reni, Rembrandt, Giorgione, Salvator Rosa, Caravaggio, Tintoretto, Corregio, Velasquez, Van Dyck, Rubens, Jordaens, Dürer.

Partea a doua a volumului pe care-l prezentăm ne înfățișează însemnările, mai bine zis bruioanele notelor de călătorie ale lui Kogălniceanu la Viena (1844) și în Spania (1846). Ele sînt publicate acum pentru prima dată în versiune integrală de către Dan Simonescu.

După ce călătorise prin Galiția în „Eilvagen", tînărul moldovean ajunge la Viena, unde se arată interesat în primul rînd de aspectele sociale și politice. Spirit liberal și democratic, el consideră o insultă adusă norodului faptul că lacheii deschid călări drumul prin mulțime unui echipaj aristocratic. Și conchide: „O asemenea modă în Franța, poporul în curînd ar desființa-o". Prezența mai în tot locul a jandarmilor i se pare ofensatoare, guvernul austriac e numit „epitrop", iar supușii „nevîrstnici", „epitropisiți", care „cînd vreau să se obrăznicească li se arată bățul." Istoricul și sociologul — și, în fond, scriitorul — caracterizează tipul uman, care-l satisface numai în privința femeilor „frumușele, și chiar frumoase prin amestecul de sînge italian" e atent la moravurile locuitorilor („mai toți cei însurați au țiitorii", cu care se întîlnesc mai ales la „San Ștefan, subt ceasornic"). Îi displace luxul extrem de costisitor, morga aristocratică afișată pe aleile Praterului. La Biblioteca imperială, îl cunoscu pe faimosul slavist Kopitar, iar la „Burgteatru" văzu *Kabale und Liebe* și *Don Carlos* de Schiller. Cînd „o mie de aplauzuri s-au ivit în sală", patriotul Kogălniceanu care cunoștea prea bine starea culturii din Moldova a rămas adînc impresionat și trist că realizarea unei asemenea atmosfere însuflețite la un spectacol românesc i se părea utopică: „credeți-mă, eu plîngeam pentru că știam că această dorință în veac nu se va împlini în țara mea".

În Spania, Kogălniceanu dovedește aceeași atenție distributivă, dar cu tentația permanentă de a stabili asemănări între cele două popoare surori. Aprecierile lui sînt declarat afectuoase, raportîndu-se atît la tradiții, obiceiuri, spectacole, cît și la peisaj, arhitectură, istorie. El vizitează vechi orașe, muzee, asistă la luptele cu tauri, la dansurile populare acompaniate de ghitare și castaniete, însă verbul său descriptiv e de obicei sărac în comparație cu scrisorile. Probabil și pentru că avea de gînd să reia într-o nouă redacție aceste însemnări de călătorie. Totuși, nu pot să nu remarc impresia magnifică pe care i-a făcut-o catedrala din Toledo. Imaginea e compusă dintr-o lungă suită de asociații și percepții împletind faptele istorice cu un miraj oriental, asociații ce ne vorbesc și despre cultura adîncă și despre finețea și sensibilitatea scriitorului și a pasionatului colecționar de artă care era M. Kogălniceanu:

„Ca să-ți faci o idee de catedrala Toledului în frumoasele sale zile, visează capitulul său în care riga Spaniei, stăpînul zmeilor lumii, nu era decît canonic, închipuiește-ți soborele sale, unde se aduna toți prelații peninsulii, pe urmă visează bolțile înalte a bisericii umplute de smirnă și tămîie, capelele mistice cu preuți slujind Sfînta Taină, ferestele sale cu vitre colorate, cu porfiri și azur, resfrîngînd razele soarelui, arcadele între care se doseau mii de rugători, preoți, împărați, călugări tunși, cavaleri acoperiți cu fer, curtizani îmbrăcați cu mătasă, cîrjile, crucile, prapurii, steagurile biruitorilor și biruiților rugători, pe urmă armiile de îngeri și de profeți, înălțîndu-se unii peste alții de la trupina coloanelor pînă la înaltul bolților, și după aceste cetește *Miile și una de nopți* și pune-ți înainte cerdacurile Răsăritului, broderiile Alhambralii, ogiva și trefla, colonetele delicate ca o făclie, buchetele de flori, arabeștele, peatra lucrată ca de mîna îngerilor și în urmă pe Carol V întrînd pe poarta cea mare ca să mulțemească Dumnezeului armiilor de bătălia Paviei, și atunce vei avea o idee de catedrala Toledii".

Tehnica acumulării e folosită și altă dată într-un tablou sintetic, deosebit de evocator, al Spaniei grandioase, cu istoria ei strălucită și farmecul ei pitoresc și meridional:

„Espania este o oglindă cu două fețe, una ți-o arată supt privirile cele mai încîntătoare; îți arată Spania cu clima cea mai îmbălțămuietă, plantată cu portocali, cu palmieri, cu grenade, cu cerul de azul, cu nopțile parfumate, Espania morească, catolică, poetică, amoroasă, patriotică, patria Cidului, a turniirlor, a cavalerilor, a marelor fapte de arme, țara lui Abderraman, a Almanzarului, a fiilor lui Pelag, țara unde au lucit geniul lui Carol V și Filip II, Espania lui Lope de Vega, lui Murilos, lui Velaschez, țara care au stăpînit Europa și America, Espania catedralelor, a procesiilor religioase, a tagmelor călugărești, a credinței; Espania galanteriei și a amorului, a frumoaselor femei, a castagnetelor, a ghitarelor, a serenadelor, Espania contelui Almaviva, a Rosinei și chiar a lui Figaro, Espania, în sfîrșit, amoroasă, eroică, romantică — aceasta este Espania cea plăcută poeților, inimilor simțitoare, prietinilor, a tot ce este mare, nobil și frumos".

Chiar dacă însemnările lui Kogălniceanu n-au vioiciunea și savoarea narativă a *Călătoriilor* lui Alecsandri, ele îmbogățesc un capitol dintre cele mai puțin studiate ale literaturii române. Cît privește pe epistolier, el face o figură excelentă în epocă. Scrisorile lui — catalogul alcătuit de Aug. Z. N. Pop înregistrează aproape 3000 — ar trebui editate, fie și selectiv. Proza românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea nu poate face abstracție de ele.

Al. Săndulescu

MIRCEA TOMESCU: *Istoria cărții românești. De la începuturi pînă la 1918*

Specializat într-un domeniu aparent arid, care oferă cu zgîrcenie satisfacții, pretinzînd în schimb muncă și dăruire, Mircea Tomescu publica spre sfîrșitul lui 1968 *Istoria cărții românești. De la începuturi pînă la 1918*. Lucrare de largă sinteză, ea reprezenta, desigur, rodul acu-

mulărilor unui drum consacrat, cu pasiune şi adevărată seriozitate, cercetării şi cunoaşterii cărţii ; rodul complex al unui drum în cursul căruia se realizaseră şi apăruseră o serie de concretizări — studii şi lucrări consacrate bibliografiei şi biblioteconomiei, de mai redusă amploare decît aceasta ultimă ; printr-o dureroasă coincidenţă, *Istoria cărţii româneşti* reprezintă şi sfîrşitul acestui drum.

Istoria cărţii româneşti este urmărită dinainte de apariţia primelor noastre cărţi ca atare ; retrospectiva porneşte din jurul anilor 2800—2750 î.e.n. — de cînd datează primele atestări ale scrisului pe cuprinsul acestei ţări — pentru a se consacra un întreg capitol *Începuturilor scrisului pe teritoriul patriei noastre*. Istoria propriu-zisă a cărţii este periodizată, în consonanţă cu istoria generală a culturii noastre, în epocile „veche" (partea I : *Cartea românească veche*, de la începuturi la 1780) şi „modernă" (partea a II-a : *Cartea românească modernă*, 1780—1918). Se reface astfel evoluţia cărţii româneşti, privită sub dublul ei aspect de produs material şi spiritual. În conformitate cu aceste două coordonate care definesc cartea, prezentarea istoriei ei se face plasînd-o şi detaşînd-o în continuu din contextul ambiant al epocilor, în dependenţa dezvoltării cărţii de dezvoltarea culturii — aceasta din urmă, şi ea, în relaţie cu dezvoltarea social-politică şi economică — şi de dezvoltarea mijloacelor materiale — factori condiţionanţi ai posibilităţilor tipografice.

Acestea ar fi, în mare, planul şi concepţia *Istoriei cărţii româneşti. De la începuturi pînă la 1918* de Mircea Tomescu. Terenul nu era, desigur, virgin — şi bogata bibliografie finală probează din plin aceasta ; se încercaseră şi se realizaseră anterior lucrări şi studii asupra unor perioade, unor regiuni, unor aspecte din istoria cărţii româneşti : lucrări şi studii asupra unor porţiuni — mai mult sau mai puţin întinse — delimitate din bogatul şi complexul material pe care evoluţia seculară a scrisului şi cărţii îl oferă. *Istoria cărţii româneşti* de Mircea Tomescu reprezintă, după toate aceste contribuţii, tentaţia sintezei : a reface evoluţia cărţii româneşti de la începuturile îndepărtate ale scrisului pînă aproape de epoca contemporană ; a o reface pentru întregul teritoriu daco-român ; a o reface cuprinzînd multitudinea aspectelor pe care le prezintă subiectul — cartea ca unitate materială şi spirituală concomitentă.

Un real spirit istoric călăuzeşte continuu prezentarea cărţii şi plasarea ei în ambianţa epocilor. Departe de a se confunda spiritul istoric cu aglomerarea masivă de date care să copleşească subiectul anunţat, în *Istoria cărţii româneşti* se conturează o economie a materialului în care proporţiile necesare între subiect şi ambianţa sa sînt întotdeauna respectate. Avem a face cu o autentică plasare în cadru istoric, în care accentele nu sînt niciodată greşit aşezate de pe subiectul propriu-zis pe factorii înconjurători ai procesului studiat : se oferă necesarul, datele şi faptele care caracterizează fiecare moment şi condiţiile dezvoltării cărţii într-un anumit interval de timp.

Autorul îşi alege metoda deplinei obiectivităţi, a camuflării aproape totale a personalităţii. *Istoria cărţii româneşti* e o lucrare de prezentare şi descriere mai ales, în care — cu toată competenţa, informaţia şi respectul datorat veacurilor de drum continuu al culturii noastre — aptele sînt aduse la cunoştinţa cititorului şi lăsate singure să vorbească şi să compună imagini — organizate succesiv — cel mai adesea închegate, în urmărirea evoluţiei amintite a cărţii româneşti. Pulsul veacurilor este prezentat obiectiv, fără flegmă şi afişate sinteze personale, frumuseţile grafice de odinioară sînt descrise minuţios, sînt descompuse la rece. Din toate acestea, se încheagă însă viaţa cărţilor de odinioară, cu frumuseţile migălite din alte veacuri, refăcînd traiectoria dezvoltării cărţii (ca termen abstract, general) româneşti. Cînd, în puncte controversate, personalitatea autorului este silită să se arate, obligată să se pronunţe, să ia o anumită poziţie, părerile proprii sînt afirmate fără ostentaţie, în curgerea calmă a prezentării evoluţiei obiectului studiat. Sînt, cu toate acestea, unele puncte în care maniera prezentării obiective, detaşate, fără amestecul, comentariul sau sinteza reconstructivă a autorului, folosită în extrema ei puritate, nu mai reuşeşte să recompună imaginea vie şi complexă a existenţei cărţii

într-un anume moment al dezvoltării ei. Ne referim la partea *Cartea românească modernă*, unde cele trei capitole capătă un caracter acumulativ de date și nume (librari, editori, colecții), sub care — fără coagulantul cîtorva fraze și idei de sinteză — pulsul vital al existenței urmărite se pierde. Născut din aceeași prea mare accentuare a metodei maximei obiectivări în expuneie este finalul abrupt : lucrarea sfîrșește, o dată cu ultimele date despre aspectul material al cărților între 1878—1918 ; o revizionare a celor comunicate obiectiv, o privire de sinteză aruncată înapoi întregului material descriptiv prezentat ar fi putut rotunji și preciza imaginea evoluției cărții românești, refăcută și urmărită detaliat de-a lungul lucrării.

În *Cuvîntul înainte* autorul ne prevenea : „Dorim ca prezenta lucrare să fie o *carte a cărții românești* (subl. M. T.) expusă în mod științific. Pentru a face scrierea noastră accesibilă unor cercuri cît mai largi de cititori, am renunțat la cifrele și datele nesemnificative, precum și referințele bibliografice din subsolul textului". Se încerca așadar o mai largă deschidere lucrării spre accesibilitate, o evadare a ei din cercul strict al specialiștilor. Pe de altă parte, se dorea însă menținută ținuta științifică, iar însăși materia studiată nu se supune cu ușurință — prin întindere, uneori prin ariditate, prin complexitate — unei prezentări ușoare, simplu popularizatoare. În asemenea condiții, echilibrul între cele două coordonate — accesibilitatea și rigoarea științifică — este destul de greu de menținut. Era meritul autorului că reușea cel mai adesea : cîteva excepții — elidarea în unele locuri a indicațiilor bibliografice sau a argumentării unei afirmații, cerute cu strictețe de pretențiile specialistului — nu pot schimba radical impresia de ansamblu.

Cine închide după ultima filă această „carte a cărții românești" nu poate avea sentimentul timpului pierdut. Dimpotrivă : incontestabil, și-a îmbogățit cunoștințele și, dacă poartă în sine un strop de sensibilitate la poezia vremii care rulează din depărtări spre noi, a putut retrăi încă o dată, într-unul din aspectele ei, viața secolelor.

Despina Tomescu

AL. ROSETTI : *Cartea Albă**

Deși oferă documente, în mare parte inedite, *Cartea albă* a profesorului Al. Rosetti nu are nimic din acribia cărților documentare. Un farmec al destăinuirilor literare, făcute cu discreție și gravitate jovială, pătrunde în fiecare rînd al miniaturilor sale memoriale. Mai exact : o indiscreție a unui rafinat, a unui diplomat pitoresc, a cărui viață s-a consumat vicios printre valori literare. Nu e vorba numai de editorul Rosetti, căruia i se datoresc în întregime aparițiile editoriale ale unui Mateiu Caragiale, Ion Barbu, Dr. G. Ulieru etc. și a monumentalei ediții românești a *Bibliei* în versiunea lui V. Radu și Gala Galaction. Și n-am enumerat aici decît o infimă parte a unei activități impresionante. Cînd se va face un istoric al editurilor românești, numele lui Al. Rosetti va marca un apogeu, iar editurile pe care le-a condus, „Cultura națională" și „Fundația pentru literatură și artă", un model. Al. Rosetti știa să creeze un climat spiritual în relațiile dintre editor și scriitor și, mai mult, era un prieten distins, care punea cu amabilitate un minimum necesar de pedanterie în lucruri, pedanterie care devenea ușor ambiguă, cu oscilații spre o boemă elegantă ce ținea tot de viciul necondamnat al lui Valéry Larbaud. Azi, editorul de ieri divulgă, la distanță temporală decentă, mici întîmplări, relații, fapte și documente, care au totuși semnificații și chiar rezolvă probleme de istorie literară.

---

* E. p. L., 1968, 142 p.

Amintirile lui Al. Rosetti precizează, de exemplu, două momente de interes istorico-literar din biografia lui Tudor Arghezi : contextul de împrejurări în care s-a născut ideea piesei *Seringa* şi circumstanţele care-au determinat atacul lui Ion Barbu din „Ideea europeană". Ambele informaţii sînt inedite. De altfel, Rosetti este editorul lui Tudor Arghezi, cel care a tipărit în cîteva rînduri *Cuvintele potrivite* şi *Florile de mucigai*, inclusiv ediţiile princeps.

Un admirator şi apropiat prieten al lui Ion Barbu, autorul acestei cărţi cu nume diplomatic comunică intimităţi barbiene, care au nu numai valoarea unor inedite curioase ce contribuie incontestabil la o biografie esenţială a poetului, ci şi „pecetea" unor magii de intimitate, a unor secrete care definesc, în tonuri care amintesc de Mateiu Caragiale, „Isarlîkul" său biografic. Materia memorială este comunicată într-un stil antimetaforic, epurat de orice undă sentimentală, de o simplitate matematică, de o alură clasică, într-o alertă de jurnal maiorescian, scontînd totuşi încîntarea orală a cititorului. Al. Rosetti are un stil oral şi o gestică cursivă.

Pe cercetătorul operei lui Camil Petrescu îl interesează micile indiscreţii discrete din această carte, legate de felul cum se documenta autorul, de mobilul sentimental ce explică plasarea acţiunii primului său roman la Cîmpulung (Muscel), de atmosfera cafenelei bucureştene. Şi Ion Barbu, şi Camil Petrescu căutau zgomotul şi ambianţa cafenelei, care devenise un tonic necesar. Cine va scrie o istorie a cafenelei româneşti, în sensul bun al cuvîntului, în accepţia în care Pompiliu Constantinescu iniţia acum două decenii şi ceva o istorie a boemei, va trebui, dincolo de mărturisirile suculente ale lui Ion Minulescu, să ţină seamă şi de aceste rînduri ale *Cărţii albe*.

Confidenţele călinesciene crează un anumit mit sau, mai exact, un anumit context de mit, în care sînt prezentate cîteva fragmente biografice, unele ciudate, întregitoare mai ales pentru „biografiile" operelor sale. Pentru Călinescu Al. Rosetti n-a fost numai un prieten, ci un membru al familiei sale spirituale, un personaj biografic pe care-l cultiva tocmai pentru farmecul şi rafinamentul cu care reacţiona în faţa „glumelor" lui. Pentru că G. Călinescu, ca şi Ion Barbu, într-un fel, se juca, se delecta, compunînd muzică, cîntînd, scriind şi regizînd teatru. Al. Rosetti lua în serios toate aceste badinaje în care geniul lui Călinescu se îmblînzea pînă la captivitatea intimităţii.

Al. Rosetti este un complice al marilor opere literare interbelice, un stimulent al unor declanşări de talente, al unor decantări spirituale remarcabile. Paginile acestei cărţi mici ni-l descoperă şi ca un personaj biografic al literaturii române contemporane. Fără să aibă prea mult un spirit detectiv ci mai de grabă unul detector al talentelor literare, Al. Rosetti este un vicios consumator de literatură şi artă despre care G. Călinescu a scris mai mult în *Bietul Ioanide* decît în marea sa *Istorie a literaturii*, operă la care a participat esenţial şi editorul Rosetti. Lucrare de confidenţă seniorială, repulsivă la mediocritate şi intrigă de culise, *Cartea albă* rezolvă multe puncte negre din neştiutele drumuri ale literaturii române. Culegerea de faţă, dedicată lui Eugen Barbu, şi el un personaj viitor al altei suite, e doar un început.

Partea a II-a a cărţii e o anexă documentară, cuprinzînd interviuri, scrisori, mici articole, glose, comentarii şi o cuvîntare la înmormîntarea lui Mateiu Caragiale, mai toate materiale apărute în presă, dar care s-ar fi pierdut ca notiţe, fie chiar beletristice, la pagina a doua. Adunate aici îşi recapătă valoarea lor literară şi în plus pe cea documentară.

Cartea albă închide între paginile ei şi o mărturisire autobiografică care certifică caracterul autorului ei de personaj al culturii noastre contemporane, postură în care Al. Rosetti s-a complăcut cu tact şi pasiune. Ne gîndim la paginile despre Pallady sau despre G. Călinescu. De esenţă maioresciană, stilul lui Al. Rosetti readuce în actualitate genul însemnărilor literare sobre, căutătoare de esenţe, neignorînd amănuntul semnificativ şi simbolul memorial. Dar eseul jurnalier al profesorului Rosetti, antididactic, antiliric şi antiimpresionist, reeditează într-un mod original modalitatea publicistică a unor mari înaintaşi.

Emil Manu

D. MICU : *Lirica lui Lucian Blaga**

„O viziune tragic sublimă, deschizătoare de nemărginite, sacre și blestemate zări, încununată gîndirea și inspirația blagiană. Viziunea singularității omului. Ontologic, și nu doar morfologic distanțat de animalitate, omul este « acreditatul unei ordini duminicale », destinul desfășurîndu-i-se sub stele ce-i luminează doar lui : « stele interzise fiarelor din peșteri și îngerilor din cer, deopotrivă ». Finalitatea destinului uman e creația, modul autoconstituirii lui : istoria. Omul devine om în creație. Adică în istorie. Făcîndu-și istoria, omul se face pe sine însuși. Creînd, se autocreează" (p. 5).

Rîndurile ce deschid studiul lui D. Micu fac uz, anticipăm, de laitmotive de esențe revelatoare pentru creația (izbînda) filozofică și poetică a lui Lucian Blaga.

La sfîrșitul scurtei introduceri, fără titlu, ele se dovedesc și în acord cu intențiile manifestate de D. Micu în exegeza de față :

„Cînd este autentic, actul critic e creator. Aidoma poetului, criticul își creează obiectul și se autocreează în el" (p. 9).

Primul capitol al exegezei, *Simbolica „luminii"*, reia, ușor modificat, titlul celui dintîi volum de versuri al lui Blaga, apărut în 1918, *Poemele luminii* (cum, de altfel, se va întîmpla cu multe din celelalte capitole ale studiului : *În lumea lui Pan*, *Spaima de „marele"*, *Lauda „seminței mirabile"*).

De asemenea, întîiul capitol al studiului ne familiarizează convingător cu „tehnica" muncii autorului său, care ne va însoți, persuada și, adesea, de ce să n-o spunem, încînta de-a lungul celor 150 de pagini.

Dar, acum, la încheierea lecturii cărții, credem că autorul tratat, exegetul și...cititorii sînt cel mai bine slujiți de capitolul ce poartă titlul „*Muntele*". Capitolul debutează energic (ca toate de altfel !), reluînd în comentariu propriu un ultim vers citat la finele capitolului precedent (despre *poezia „tristeții metafizice"*) : Iată versul :

„sărutăm în pulbere steaua de sub cîlcîie
(și-ntrebăm de tine — Elohim !")

Și iată și comentariul lui Micu :

„Sărutarea « stelei de sub cîlcîie » nu e un gest de circumstanță. Rezumă o atitudine. Steaua aspirațiilor blagiene este pămîntul. Spirit « adînc », poetul nu-și proiectează idealul în sfere, superastrale, ci și-l localizează în orizonturile Geei.

În reprezentarea sa, « transcendentul coboară »" (p. 56).

„Coborînd, invadînd tărîmurile mundane, transcendentul blagian se substanțializează, reprezentările perfecțiunii nu rămîn mistuite în cețurile « idealității goale », prind corp. Cu o asemenea viziune, poetul ne întoarce, traversînd orizonturile subconștientului etnic, la o spiritualitate primară, ce-i pare a fi fost a străbunilor. Religia dacilor s-ar fi întemeiat, crede Blaga, mai ales pe un cult al pămîntului...

Intrarea în « tărîmul celălalt » era, se pare, imaginată ca o « intrare în munte », «prin peșteri sau prin guri de plaiuri ». « Muntele » se identifică așadar cu paradisul, intrarea în el echivala cu pătrunderea într-o lume zeiască, în Olimp" (p. 56—57).

E amplu ilustrată simbolistica „muntelui" în literatura lui Blaga, aducîndu-se în sprijin sunetul poeziei eminesciene ori amintirea ascensiunii lui Blaga pe munte, în copilărie, ascensiune care, transfigurată, avea să intre prin versurile de mai tîrziu în nemurire (p. 57—61).

Dar „muntele contrapunctat de vale — ne spune D. Micu — sintetizează viziunea unui orizont arcuit în zone abisale, definitor, peste un teritoriu de sensibilitate colectivă specifică :

---

* D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, E.p.L., 1967.

« spațiul mioritic ». În marginile acestui orizont de poveste își așază poetul cosmosul ideal, articulat în jurul satului mitic" (p. 61).

În continuare, e reluată apăsat o disociere importantă prin consecințele ei pentru înțelegerea operei, disociere care a mai stat și în atenția altor exegeți, potrivit căreia satul mitic nu se confundă în nici un caz la Blaga, în intenție și în realizare, cu satul istoric :

„Cei ce reproșează lui Blaga o pretinsă idealizare a primitivității ca stare de fapt nu-și dau sau se prefac a nu-și da seama că gînditorul și cu atît mai mult poetul cugetă în simboluri. Ei pierd din vedere micul amănunt că satul mitic nu e tot una cu satul istoric...".

„[...] el însuși își declarase răspicat și la timp intenția de a stabili « un tip de cultură », de a delimita *ideea* de « sat », iar nu de a caracteriza satul real dintr-o anume perioadă istorică" (p. 61).

Din nou răsună ecourile copilăriei încîntate a lui L. Blaga, petrecută la sat :

„Ca și atunci cînd mitizează Muntele, Blaga își proiectează, spre a construi ideea de « sat », în mit tablourile și în genere experiența revelatorie a copilăriei....

Topografia Lancrămului era pentru copil plină de locuri mitologice" (p. 61, 62).

Fără să se forțeze distonant nota, se introduc considerații privind cele 2 tipuri de cultură fundamentale în concepția lui Blaga : „« Satul » blagian e prin urmare idee, simbol, vîrstă interioară și, implicit, un tip de spiritualitate. Două sînt, după Blaga, tipurile de cultură fundamentale. Există o cultură « majoră », desfășurată istoric, al cărei cadru de constituire este « orașul », și o cultură « minoră », de tip organic, anistorică, înflorită la « sat ». Fiecare corespunde unei vîrste sufletești. Cultura majoră e produsul maturității. Cea minoră, creația copilăriei. [...] Ele sînt « vîrstele adoptive » ale unor colectivități" (p. 63).

Și, firesc, se ajunge să se discute copilăria, sursă pentru filozofie și poezie, ce niciodată nu va fi îndeajuns prețuită, după Blaga (p. 64). Iar poezia lui Blaga e, ca în atîtea alte dăți, la unison cu filozofia lui Blaga, menținînd elogiul copilăriei ca pe o constantă a sa (p. 65, 66).

E folosit prilejul — nu e singurul — pentru a se atinge problema raportului dintre „preistorie" și „istorie" în concepția poetului nostru (p. 64).

Ni se înfățișează apoi refugiul „în mit, în copilăria umanității', preconizat și operat de Blaga, ca „o tehnică a regresiunii spre propriile începuturi, spre arhaic, spre nemișcarea paradisiacă, spre Mumă". „Acolo, ca într-o patrie a neființei, totul se retrage în increat" (p. 66).

„Această autonimicire, dizolvarea în fluviul sîngelui strămoșesc nu e decît forma de trecere a o altă viață. Renunțînd la sine, individuațiunea participă, eliberată de povara stelei proprii, a destinul cosmic. Dezindividualizarea e însoțită de sentimentul unei beatifiante restrucurări (p. 67).

Din nou e adusă în sprijin filozofia („stilului") spre o mai bună dimensionare a tentativei de „nouă integrare" (p. 68).

Și, o primă formulare conclusivă : „poetul rămîne în forul său cel mai lăuntric copilul mare și bun al satului, al naturii, al Mumei, acestea revelîndu-i-se permanent ca icoane ale eternității (p. 72).

E, mai departe, amplu discutată teza filozofică blagiană a „adaptării creștinismului, în spiritualitatea orientală (« ortodoxă ») mitologiilor păgîne, preistorice". Ca ilustrare, la rîndu-i bogat comentată, ni se relevă „credința în Isus-Pămîntul", care apare, cum știm, în substanțiala dramă a lui Blaga *Tulburarea apelor*. Se reia și se detaliază demonstrativ ideea, prezentă și la alți exegeți, a „ereziei" lui Blaga, a nepotrivirii sale cu dogmele bisericii creștine și cu interpretările istoriei biblice, a „fenomenului de respingere" a tezelor lansate de „Gîndirea", manifestat la poet și filozof (p. 76).

„Prin mitul lui Isus-Pămîntul — reia D. Micu, comentariul — poetul atribuie elanul voinței de autorealizare la dimensiuni cristice nu doar naturii umane, ci întregii naturi" (p.76).

„Sîntem, nu e cazul de a mai demonstra în continuare, în paradis. Însă paradisul, argumentează Blaga în studiile filozofice, e un stadiu preuman. Omul ajunge cu adevărat om numai

în şi *prin* « istorie ». *Id est* prin creaţie. Prea limpede nu e ce înţelege gînditorul prin « istorie », deşi o defineşte, repetat, cît se poate de precis" (p. 78).

O nouă ocazie s-a ivit pentru a discuta accepţiile termenului „istorie" ca şi modul în care se structurează raportul „istorie" — „preistorie" la Blaga.

Concluziile discuţiei dovedesc la D. Micu un spirit larg, receptiv la nuanţă (p. 79).

Un ultim concept blagian — „conversiunea transcendentă" — e adus, în urmă, să completeze eşafodajul demonstraţiei riguroase — dar nu rigidă —, docte şi precis ştiinţifice — dar nu lipsită de fiorul emoţiei metafizice — al demonstraţiei cuceritoare, pe care criticul şi istoricul literar Micu a desfăşurat-o în substanţialul capitol *Muntele* (p. 79, 80).

Capitolele studiului *Lirica lui Lucian Blaga* abordează materialul poetic cronologic, pe volume de versuri, dar cu asta n-am spus mare lucru. E remarcabilă capacitatea autorului ei de a arunca punţi între un volum şi altul de poezie, între un volum (sau articol) şi altul de filozofie, ca şi de a stabili interferenţe între cugetare şi vers (însă nu în sensul simplificator şi exagerat al altor critici).

Într-un loc (p. 41), în treacăt, îi scapă o mărturisire grăitoare pentru ţelul urmărit de el în radiografia filozofiei lui Blaga, acela de a recepta „dinamica interioară a gîndirii blagiene".

Preambulul lucrării, în schimb, era, reamintim, explicit în ce priveşte intenţiile lui Micu în legătură cu procesul de „asimilare" *a liricii* lui Blaga.

Nu se trece cu uşurinţă peste contradicţiile şi umbrele ivite nu o dată între simbolurile din lirică şi speculaţia metafizică, precum şi în chiar interiorul cadrului teoretic (p. 36, 37).

Aceste contradicţii beneficiază *cel puţin* de o expunere sistematică, dacă nu e posibilă totdeauna o rezolvare (p. 36, 37).

Uşoarele amendări ori corijările radicale aduse de Micu unor opinii formulate de alţi cercetători înaintea lui sînt remarcabile pentru competenţa, dar şi pentru deferenţa cu care sînt făcute, indiferent de numele lor (p. 18 — Pompiliu Constantinescu; p. 41 — C. Fîntîneru etc.).

Chiar cînd e vorba de greşeli grele de consecinţe, *nefaste chiar* în interpretarea lui L. Blaga, tonul polemic îşi păstrează decenţa şi noblеţea pe care i-o conferă Ideea (p. 40 — justa apreciere a atitudinii blagiene faţă de tehnică, faţă de civilizaţia modernă, corectînd opinia potrivit căreia Blaga „neagă civilizaţia, oraşul ca formaţiune concretă, idealizînd satul, primitivitatea în înţeles istoric"; p. 52, 53 — stabilirea adevărului în chestiunea poziţiei lui Blaga faţă de sămănătorism; p. 74, 75 — Blaga faţă în faţă cu gruparea „Gîndirii").

Impresionează plăcut pertinenţa, dar şi discreţia cu care sînt aduse în contextul critic alte glasuri lirice româneşti sau străine, stele de întîia mărime — Eminescu, Arghezi, I. Barbu, Pillat, Philippide, R. M. Rilke, Rimbaud, Mallarmé etc. sau poeţi mai puţin însemnaţi — care consună cu poetul ori cîntă în altă tonalitate, dar tot bine, deschizînd la rîndu-le „nemărginite, sacre şi blestemate zări" (D. Micu).

Aşa, de pildă, glasul lui Eminescu e lăsat să se audă nu o dată cu rezultate fericite pentru aprofundarea exegezei blagiene de faţă (p. 43, p. 148).

Cînd o temă nu apare pentru prima dată la Blaga, criticul insistă totuşi asupră-i dacă cuprinderea ei se realizează original („inefabil" chiar!) (p. 110—112 — motivul „lacrimei").

Vocaţia de istoric literar a lui D. Micu se face simţită nu doar în paralelele stabilite cu alţi creatori, ci şi în modul strîns, bine pus la punct al tratării cutărui motiv ori a cutărei teme de-a lungul lucrării, în realitatea „demonstraţiilor" istoric-literare de largă respiraţie (v. p. 12, 13—concepţia lui D. Micu despre utilizarea biografiei poetului în înţelegerea operei şi cum o traduce el în fapt; p. 112—114 — tema iubirii ca mod de autoconstituire umană; p. 144 şi urm. — tratarea motivului erosului transsubstanţiat în lirica ultimilor ani).

Nu mai puţin impresionează vigoarea şi supleţea gîndirii lui D. Micu în „punerile la punct" de filozofie, care i se prilejuiesc nu o dată, în nuanţările aduse de la o pagină la alta

(sau altele) chiar unor contribuții teoretice proprii (p. 40 și, apoi, p. 52, 53 — atitudinea lui Blaga față de mașinism și civilizație).

Și în cazul discuțiilor teoretice, și cu ocazia interpretărilor estetice, a tălmăcirii extrem de fidele în proză a citatelor nimerit alese, D. Micu dă dovadă — e și firesc, avînd în vedere activitatea dumisale de istoric și critic literar — de un limbaj elevat și în special adecvat la obiect, de un stil la înălțimea geniului cugetării și poeziei celui care a fost L. Blaga.

Ca să citățm exemple ar fi superfluu, căci, deschizînd cartea la întîmplare ele se oferă oricui cu generozitate.

Față de adecvarea limbajului critic al studiului, cîteva scăpări din vedere în exprimare, de minimă gravitate, aproape că nu merită citate (calificative ca „extraordinară" — p. 140; „nu mai puțin admirabile' — p. 141).

Finalul cărții e o pagină de virtuozitate stilistică, dar nu l-am reține drept „cele mai vibrante rînduri", așa cum s-a făcut[1].

Pana istoricului literar D. Micu se poate susține că vibrează la fel de intens pe tot parcursul plăsmuirii sale.

La afirmația că „Blaga se va naște, *va fi*, doar la capătul acestei exegeze, cînd ultima frază se va încheia"[1], se mai pot formula poate unele rezerve — dar *sigur* este că studiul de față nu reprezintă „doar un comentariu al liricii lui Lucian Blaga și atîta tot[2].

Am fi nedrepți cu izbînda autorului în a realiza un tablou vivant al poeziei lui Blaga, spirit ardent și dornic de depășire și de autodepășire prin excelență.

Dacă n-ar fi decît exactele măsurări ale saltului calitativ întreprins de la un volum la altul și tot ar fi mult (p. 101—102, 107, 130, 138, 149 etc., etc.). Spunem exacte, pentru că nu o dată D. Micu se află în posesia unor termeni sau formule (în sensul bun al cuvîntului) sintetizatoare ori măcar a unor accepții personale fericit descoperite.

Spunem exacte, pentru că operația critică se face nu doar în deplină cunoștință de cauză, ci și cu perfectă obiectivitate, cu măsură, fără entuziasme juvenile, fără escamotări ale cazurilor, rare ce-i drept, de... minus-realizare la Blaga (p. 135—36).

Ni s-au părut sumare și păcătuind uneori prin impresionism observațiile lui D. Micu privind prozodia, care, în general vorbind, sînt îndreptățite (v. p. 93 și urm.).

Anca Rizescu

OVIDIU PAPADIMA: *Literatura populară română**

Deși a trecut în genere neobservată, activitatea științifică a lui Ovidiu Papadima din ultimii ani a fost remarcabilă, încît numai citarea volumelor purtîndu-i semnătura, care apar de cîtva timp încoace la intervale așa de scurte, e suficientă spre a da măsura amplorii și diversității preocupărilor sale. Antologia de literatură populară *Cu cît cînt, atîta sînt* și studiul *Anton Pann — cîntecele de lume — și folclorul Bucureștilor*, tipărite în 1963, au deschis seria atît de bogată în realizări a autorului. De atunci încoace Ovidiu Papadima ne-a înfățișat rînd pe rînd: monografia *Cezar Boliac*, *Bibliografia analitică a periodicelor românești* (alcătuită în colaborare cu Ioan Lupu și Nestor Camariano), monografia *H. von Kleist*, studiile de largă extindere dedicate *Cărții celor o mie și una de nopți* și *Folclorului în periodicele scoase de Hașdeu*. În sfîrșit, volumul ce face obiectul prezentării de față: *Literatura populară română* (*Din istoria și poetica ei*). Desfășurată, după cum se poate vedea, pe mai multe

[1] N. Manolescu, *D. Micu*: „*Lirica lui Lucian Blaga*", „Contemporanul", vineri 12 aprilie 1968, p. 3.

[2] Al. Piru, *Controverse. Un nou studiu despre Lucian Blaga*, „Luceafărul", sîmbătă 27 ianuarie 1968, p. 7.

* E.p.L., 1968.

planuri, activitatea lui Ovidiu Papadima își are totuși centrul de greutate în cadrul folcloristicii, mai bine zis la hotarul dintre literatură și folclor. (Și studiile și articolele — multe la număr — neluate în discuție ar putea-o sublinia și mai bine!) Or, relevarea faptului acestuia are o importanță hotărîtoare pentru definirea specificului contribuției sale. Mișcîndu-se la fel de ușor și cu o aceeași siguranță în ambele domenii — atît în sferele restrînse ale spațiului românesc, cît și în cele mai largi, europene —, Ovidiu Papadima aduce în cercetările sale, metodologic vorbind, o notă de prospețime. Îndelunga aplecare asupra zonei de interferență a literaturii „culte" cu folclorul l-a obișnuit să privească faptele dintr-o perspectivă mai puțin uzitată, ce se dovedește însă deosebit de fructuoasă. Și cartea despre Anton Pann sau studiul, cuprins în volumul de față, *Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania și cel din Țara românească* o demonstrează cu prisosință. Urmările perspectivei de care vorbim nu se opresc însă la marginea scrierilor pomenite. Ele pot fi identificate în toate cercetările autorului și chiar în concepția sa despre folclor. Dovadă că Ovidiu Papadima își intitulează domeniul abordat în recenta carte „literatura populară", deși e limpede pentru oricine că substanța volumului privește folclorul în totul lui, sau se străduiește să identifice în cadrul *creației populare elemente* ce vorbesc de prezența *stărilor fundamentale* ce au generat diversele curente din literatura cultă — ca în una din multele reflecții de ansamblu asupra folclorului: „Căci acesta e folclorul: o lume întreagă de artă în care poți întîlni — firește, la modul lui specific — mai toate stilurile și toate epocile, căci el are o vechime incomensurabilă în existența lui. S-a vorbit adesea — și am vorbit și noi odată — de clasicismul folclorului. Dar tot așa de bine se poate vorbi de romantismul din el, de barocul și chiar de rococoul lui". (p. 585). Studiile însele fructifică din plin experiența de istoric și critic literar a autorului — în arhitectonică, în structură, în felul conducerii investigației. Ar fi însă cum nu se poate mai greșit să-l învinuim pe Ov. Papadima de estetism. Poziția sa, expusă cu claritate în „prefața" volumului (de la care nu constatăm nici o abatere), ni se pare cum nu se poate mai firească, fiind pe linia celei mai curate obiectivități științifice, încît merită s-o facem cunoscută ca pe un exemplu de complexă și completă înțelegere a fenomenului aici în discuție: „... folclorul — spune Ovidiu Papadima — nu este numai literatură. El este legat de un întreg complex de viață, fără de a cărui lămurire folclorul nu poate fi înțeles cum trebuie" (p. 5). „Pe de altă parte însă, iarăși, a studia literatura populară ca fenomen etnografic — făcînd abstracție de faptul că există o complexă estetică a folclorului, o poetică și o stilistică a lui — este o greșeală chiar mai pernicioasă decît aceea de a o cerceta numai cu mijloacele criticii literare" (p. 6). Că Ovidiu Papadima preferă în cele din urmă să studieze creația populară numai din perspectiva valorii ei artistice, o face datorită formației sale de istoric și critic literar, fără a împieta în vreun fel concepția de ansamblu, modalitatea de tratare. Și „sintezele" și articolele cuprinse în volumul în discuție dovedesc din plin că autorul cheamă de fiecare dată întreg complexul de factori ce determină și influențează viața creației populare, spre a-i dezvălui specificul artistic. Într-un climat de cercetări funcționale, în primul rînd, a folclorului, de stabiliri de surse, de adunare de material și întocmire a cataloagelor speciilor, preferința autorului *Literaturii populare române* e deosebit de semnificativă și trebuie salutată cu bucurie. Ea marchează încercarea de consolidare științifică a unei mai vechi modalități de abordare a fenomenului — modalitate pe care, dintr-un exces de zel, folcloristica așa-zis științifică o evitase, socotind-o impresionistă. Părerea noastră e însă că Ovidiu Papadima contestă prin lucrarea sa obiectivitatea unei atari concepții. Studiile sale monografice dedicate hotărnicirii cîtorva din speciile folclorului nostru (lirica — — cu toate categoriile ei —, ghicitoarea, descîntecul și chiar tradiția istorică populară) dovedesc în mod practic rodnicia utilizării criteriului estetic. Cu toate acestea, concluzia ultimă ce se desprinde din cartea lui Ovidiu Papadima e îndemnul la o cercetare multilaterală, dintr-o cît mai variată perspectivă, în așa fel încît fenomenul să fie prospectat în toate fațetele sale, spre a-și dezvălui secretele cele mai intime.

Şi, fiindcă e vorba de „metodologie", trebuie să subliniem neapărat felul interesant de abordare a speciilor, ce relevă în ultimă instanţă un mod propriu de înţelegere a folclorului. Ovidiu Papadima reconstituie o scară valorică a materialului speciei, pe care urcă de la faptele conţinînd doar virtual potenţa artistică (de la cele mai elementare forme de manifestare a artei), pînă la piscurile maxime pe care le-a atins specia în această direcţie. Înălţîndu-se astfel cu cercetarea tot mai aproape de piesele cele mai reprezentative, autorul are posibilitatea să demonstreze faptic cum materialul se debarasează de balastul auxiliar, căutîndu-şi un drum artistic propriu de vieţuire. E poate cea mai constructivă sugestie ce ne-o oferă *Literatura populară română* — studiile lui Ovidiu Papadima în genere.

Nu mai puţin interesantă ni se pare şi o altă preocupare din totdeauna a autorului, dar scoasă parcă mai mult ca oricînd în evidenţă de recentul tom. Ne referim la strădania sa de a recompune din elemente izolate „universul" caracteristic speciei, atmosfera specifică ce-o degajă textele unei anume categorii folclorice.

În fine, ca o supremă confirmare a celor spuse la începutul rîndurilor de faţă, cartea lui Ovidiu Papadima ne oferă numeroase exemple de încercări de definire a speciilor prin cercetarea predilectă a zonelor lor de interferenţă cu altele sau prin raportarea formelor populare la cele culte similare.

Trecînd la analiza propriu-zisă a volumului, se cuvine să corijăm o nedreptate pe care autorul cu bună ştiinţă o săvîrşeşte. Dintr-o modestie uşor explicabilă, Ovidiu Papadima afirmă că „ceea ce înfăţişăm în acest volum nu e propriu-zis un manual de folclor. Sînt pietre care vor putea servi la construcţia acestui manual..." (p. 5). De parcă manualul (termenul însuşi are un ce didactic !) ar constitui ultima aspiraţie şi forma maximă de relevare a complexităţii fenomenului ! Să ne fie iertat ! — la ceea ce realizează autorul aici, în special în capitolul dedicat ghicitorii, cu greu ne închipuim că un manual îi va putea face concurenţă vreodată. Numai dacă cu timpul nu se va schimba cumva şi destinaţia acestor, totuşi utile, instrumente de lucru !

Substanţa volumului e alcătuită, aşa cum am spus, din „sintezele" asupra liricii, ghicitorii, descîntecului şi tradiţiei istorice populare (privită, în sectorul ei, poate, cel mai viu : relatînd despre Ştefan cel Mare). În plus — un revelator studiu asupra activităţii folcloristice a lui Schullerus şi alte cîteva articole referitoare la : valori plastice în poezia populară, proverb, motivul Meşterului Manole, Făt-frumos şi, în sfîrşit, la „poezia mitului folcloric". După cum se vede — fapt recunoscut, de altfel, şi de autor — avem de-a face cu un florilegiu de studii, elaborate, în genere, în ultimele două decade de veac, şi nu cu un volum tematic. Ceea ce, la drept vorbind, nu ni se pare de fel mai puţin important.

Stîrnind interes indiferent de întindere — noi am prefera chiar cîteva din articole uneia din „sinteze" —, „cercetările" cuprinse în cartea de faţă fixează, dincolo de alte merite, profilul unui folclorist pe care nu l-am mai văzut niciodată atît de puternic reprezentat. Dintre trăsăturile definitorii reţinem : scrupulozitatea ştiinţifică dublată de continua mobilitate a imaginaţiei, erudiţia, aplicarea istorico-filologică şi, mai ales, vraja stilistică, ce aminteşte pe alocuri, prin formulările-i memorabile, de G. Călinescu : „Specificul lui [al cîntecului de luare de rîs] faţă de strigătură stă într-o mai mare amploare a trăsăturii de pensulă, uneori şi în colorile mai groase, mai păstoase, folosite. E în fond deosebirea de la gravură la tabloul în ulei, de la Hans Holbein la Peter Brueghel" (p. 155) ; sau : „Între proverb şi preceptele logicii clasice e tocmai deosebirea dintre băutură şi spirt" (p. 598) etc.

Luînd termenul de *sinteză* în accepţia curentă, puţin desuetă, de summum obiectiv (citeşte „impersonal") al cercetărilor anterioare, cititorul riscă să piardă din vedere contribuţia autorului. Cu conştiinciozitatea-i caracteristică, Ovidiu Papadima reţine, într-adevăr, mai toate cîştigurile valoroase din fiecare domeniu în parte, dar nu-şi face niciodată din asta un scop în sine. Cercetarea sa coboară întotdeauna pînă la materialul faptic, din care îşi trage în mod nemijlocit sevele. Cu alte cuvinte, operaţia de „sintetizare" este continuu dublată de investigarea proaspătă a realităţii folclorice, ce devine supremul criteriu de judecare a opi-

niilor emise anterior. Şi cercetarea proprie a materialului folcloric joacă un atare rol în concepe-rea şi realizarea studiilor de faţă, încît nu aş greşi afirmînd, chiar, că ele sînt de fapt autentice contribuţii personale, ce-şi fixează însă obiective cu mult mai largi decît încercările anterioare. Ovidiu Papadima doreşte în fond să prezinte în cele cîteva sinteze imaginea completă — atît a trăsăturilor caracteristice şi a formelor de manifestare ale speciilor în cauză, cît şi a stadiului la care s-a ajuns în studierea acestora, propunînd totodată noi interpretări ale fenomenelor. Cine parcurge, astfel, *Literatura populară română* îşi poate da seama că ea oferă cercetătorului numeroase şi interesante sugestii asupra realităţii abordate — sugestii ce contribuie nu o dată la o mai profundă şi nuanţată înţelegere a faptelor. Din rîndul acestora reţinem şi noi cîteva.

Mai întîi reconsiderarea liricii în lumina adevărului ! Pornind de la analiza strictă a textelor, Ovidiu Papadima demonstrează fără drept de tăgadă că cel mai direct dintre genuri reflectă viaţa în toată complexitatea ei, neevitînd brutalităţile, dramatismul şi aspectele neplăcute ale relaţiilor dintre oameni, chiar dacă aceştia sînt membrii aceleiaşi familii ! „Sîntem — conchide autorul — foarte departe de lumina idilică sub care a fost văzută în trecut — sub influenţa lui Alecsandri — lirica noastră populară. Reflectînd viaţa cu toate luminile dar şi cu toate asprimile ei, lirica aceasta e creaţia unor oameni robuşti, cu sentimente puternice, cu voinţă îndîrjită" (p. 109).

La fel de interesantă ni se pare şi afilierea descîntecului la manifestările teatrale — operaţie ce deschide neaşteptate perspective în domeniul unei specii socotită în genere „catalogată" din toate punctele de vedere. Remarcăm, de asemenea, ideile privind evoluţia personajelor istorice (în cadrul „legendelor istorice"), o dată cu trecerea timpului, din zona concretului în sferele mitului şi idealelor. Numai că observaţia autorului trebuie scoasă din cadrul restrîns al tradiţiilor istorice şi extinsă asupra întregii creaţii populare. Căci ceea ce surprinde Ovidiu Papadima ca fiind specific în cazul de faţă e, în fond, caracteristic întregului material folcloric, tendinţa atingerii unor anume „ideale" — de bine, de frumos, de vitejie, de iubire, de răutate, de ură etc. — , fiind mai mult sau mai puţin congenitală tuturor produselor populare ; încît chiar lirica — cea mai „personală" manifestare folclorică — ni se pare mai degrabă tipologică decît subiectivă, mişcîndu-se şi clădindu-se graţie unui întreg „arsenal" de şabloane. Lucru aproape total străin literaturii aşa-zis culte. Se conturează astfel o nouă linie de demarcaţie între cele două „literaturi". Şi şirul exemplelor de noi sugestii şi interpretări propuse de Ovidiu Papadima ar putea fi prelungit.

Cum e şi firesc însă, în privinţa unora din ele avem anume rezerve. Cel dintîi prilej de discuţie ni-l oferă, astfel, modalitatea tratării liricii populare şi în special reconstituirea universului ei fizic şi moral. Întreprinzînd o asemenea operaţie, ne-am fi aşteptat ca autorul să ne lase, aşa cum îşi propune, o imagine de ansamblu asupra liricii. În fapt, exemplele şi referinţele sale ocolesc tacit cîntecul de leagăn, strigătura, cîntecul de joc şi „cîntecul luător în rîs", fiind extrase cu precădere din lirica de dragoste, de ciobănie, de cătănie şi de haiducie. Or, lucrul e semnificativ — vorbindu-ne de o anume revoltă a materialului ce refuză convergenţa într-un tablou unitar. Poate mai nimerit ar fi fost — deşi acţiunea comportă dificultăţi enorme pe latura diferenţierii pieselor — ca autorul să fi încercat să hotărnicească pentru fiecare specie în parte universul ei fizic şi moral. Ne-ar fi pus la dispoziţie atunci un criteriu şi nişte concluzii, de cea mai mare însemnătate pentru categorisirea liricii populare.

Un alt moment de reflecţie ni-l provoacă pledoaria autorului pentru lipsa de temei a împărţirii „poeziei riturilor de însănătoşire" în : descîntece, vrăji, farmece etc. Domnia sa crede, la fel cu A. Gorovei, că între termenii respectivi există o absolută sinonimie şi lasă să se înţeleagă că ar prefera pe cel de „descîntece" pentru întreaga realitate. Părerea noastră, bizuită pe o îndelungă experienţă de teren, e însă alta, şi anume că separaţia vrajă — descîntec — armec nu e de loc arbitrară, chiar dacă se limitează la factori de exterioritate şi nu afect ează structura. (Dar e de văzut dacă, într-adevăr, n-o afectează !) Chestionînd diverşii informa-

tori cu care am avut de-a face în părțile Moldovei de Jos, ne-am convins că, deși încetoșată, deiferențierea funcționează în mintea lor. Făcînd acum suma celor constatate atunci, conchidem că prin vrajă ei denumesc operația magică de natură onirică întrucîtva, cu acțiune asupra spiritului sau sentimentelor, bizuită, în genere, pe înrîurirea conștiinței prin diverse practici ce nu vizează decît în cazuri extrem de rare fiziologicul. Și deși întrebuințează diverse obiecte, tutelar în vrajă rămîne cuvîntul cu tot ce decurge din el: fantezie, fabulos etc. În schimb descîntecul privește în primul rînd fiziologicul, avînd menirea să înlăture o suferință concretă (față de una abstractă, vagă, în cazul vrăjii). De aici ponderea auxiliilor terapeutice ce alcătuiesc, de fapt, esența actului de a descînta, narațiunea poetică reprezentînd un pretext (ce va fi avut, poate, preponderență cîndva !). În descîntece se păstrează, în fond, aproape întreaga medicină empirică populară. Amîndouă însă — și vraja și descîntecul — îndeplinesc funcții curative, fiind chemate să înlăture de obicei un „rău"(să provoace un „bine"). În opoziție cu ele, farmecele au rolul de a provoca „răul", fie printr-o acțiune ce ține de pură vrăjitorie — punerea frigărilor, spre exemplu —, fie prin intermediul unor „dat"-uri, obiecte „fermecate", a căror atingere are urmări nefaste. În consecință, deși fugar schițată, se poate constata totuși că diferențierea e o realitate cerută deopotrivă de funcția, de mobilul și de sfera de acțiune a diverselor „rituri de însănătoșire".

Am observa de asemenea, în altă ordine de idei, deși remarca noastră e cu totul neînsemnată, că în cazul tradiției istorice despre lumînarea neaprinsă de nimeni ce a ars trei zile și trei nopți la mormîntul lui Ștefan cel Mare, legătura ce se poate stabili ne trimite nu atît la motivul liric transilvănean, cît la legendele religioase — pline de asemenea imagini, nu o dată fastuoase.

În sfîrșit, diverse afirmații emise de autor pe parcursul *Literaturii populare române* ne împing la anume relatări. E vorba mai întîi de o concluzie ce forțează puțin nota. „Poezia populară — fie ea lirică, fie ea epică — conchide Ov. Papadima, a trăit timp de veacuri, trăiește și astăzi încă și e cunoscută de mase numai ca cîntec, adică legată de melodie, făcînd un singur trup cu ea" (p. 207). Desigur, aceasta e situația aproape generală. Sînt însă și cazuri — — chiar domnia sa înșiră versurile de copii și unele piese de ceremonial — cînd cîntecul nu însoțește versul. Ne referim la strigături și mai ales la speciile mai noi: amintirea și răvașul versificat, ce cunosc de cîteva zeci de ani (de cînd cu generalizarea învățămîntului) o popularitate fantastică. Fiind neglijate însă de culegătorii de folclor, ele nu au avut cum să ajungă la știința specialiștilor, care studiază materialul deja adunat. Așa încît generalizarea amintită e scuzabilă.

Tot dezinteresului manifestat de strîngătorii creațiilor populare față de anume manifestări i se datorește și faptul că autorul se vede pus în imposibilitatea de a ne putea informa mai pe larg asupra utilizării ghicitorilor în trecut la nunți. Semnalăm de aceea că obiceiul era cunoscut și în Moldova, însă la un mod oarecum răsturnat față de Banat. Nu flăcăii, respectiv mirii, erau acolo cei chestionați, ci fetele. Și nu la nuntă, ci înainte de a se căsători. Unii bătrîni îmi povesteau, chiar, că ghicitul constituia una din probele obligatorii pe care trebuia să le treacă fata spre a fi aleasă. De aici așa de marea importanță acordată speciei în cadrul șezătorilor.

O ultimă întrebare ne-o stîrnește capitolul consacrat *Păcălelilor* și *întrebărilor glumețe*. Parcurgînd cu plăcere paginile dedicate tratării acestora, rămînem oarecum nedumeriți: de ce autorul nu a adus măcar în treacăt vorba și despre așa-zisele „bancuri", care fac nu o dată dovada unei arte indiscutabile? Faptul nu ar fi avut decît repercusiuni pozitive asupra volumului.

Dar să nu întîrziem prea mult asupra unor lucruri totuși neînsemnate față de valoarea reală a cărții pe care avem bucuria s-o semnalăm publicului cititor.

I. Oprișan

EUGENIU SPERANȚIA : *Inițiere în poetică* *

Cu această carte ne aflăm în fața unui gen de lucrări mult controversate, deși îndelung cultivate.

Un tratat de poetică a trezit totdeauna suspiciuni prin caracterul lui riguros științific, prin codificarea unor legi care se aplică acestui domeniu atît de puțin calculabil și previzibil care este poezia.

De-a lungul veacurilor, arta, și mai ales poezia, a exercitat un adevărat miraj prin acel flux magnetic care constituie puntea dintre creatorul de artă și receptor, pe care noi îl numim inefabil — acel ,,ceva'' atît de greu de surprins și definit. Nu este de mirare, deci, că arta poetică a făcut obiectul multor tratate și manuale începînd încă din Antichitate. În general, însă, așa cum am arătat, astfel de studii sînt sortite eșecului, dat fiind că poezia se sprijină pe intuiție și pe jocul stărilor afective și nu pe reguli, canoane și dogme.

Venind în întîmpinarea unei astfel de concepții, Eugeniu Speranția scrie această carte ,,pentru cei care înțeleg că și cele mai avîntate zboruri ale imaginației, ca și cele mai înflăcărate culmi ale pasiunii se cer impetuos drenate de o cugetare sănătoasă, pentru aceștia un tratat de poetică va putea fi oricînd necesar'' (*Cuvînt înainte*).

Lucrarea sa nu este o înșirare de reguli care să constituie un șablon pentru ,,confecționarea'' poeziei, ci un studiu documentat, bazat pe o bogată informație, scris într-un stil adecvat. Adresată tinerilor (cartea a apărut în Editura Tineretului), cu scop de ,,inițiere'', ea încearcă în mod sistematic și organizat o pătrundere în acea ramură a esteticii care se numește poetică. Deși împărțită în 23 de capitole, *Inițiere în poetică* este totuși foarte unitară, fiecare capitol fiind subordonat întregului. Ideea care stă la baza expunerii, aceea a ,,simetriei conceptuale'' și a ,,dezmierdării'', este nu numai originală și subtilă, dar și perfect argumentată, astfel încît întreg edificiul construit pe baza ei rezistă.

Simetria este o lege care ,,se impune multiform în toată structura anatomică a speciei noastre''. Dar chiar în cadrul simetriei trebuie să existe mici variații, particularități proprii ale fiecărei figuri, căci ,,o simetrie în care nu descoperim decît identitatea liniilor fără să ne scufundăm în sentimentul « frumosului », nu este decît un « datum » geometric și ea nu e alcătuită decît din cantitativ și spațial'' (*Arta și simetria*).

Simetria conceptuală e ,,posibilitatea comparației între imaginile mintale și două sau mai multe obiecte distincte''. Calea care favorizează aceste asociații și comparații este cuvîntul. Pe baza ,,simetriei conceptuale'', autorul definește termenii figurați (,,denumirea unei imagini cu numele alteia, similare'') și alegoria și simbolul (extinderea simetriei conceptuale ,,la mari ansambluri de imagini, de concepte sau de idei, a căror destinație nu e în ele însile ci în posibilitatea de a sugera gînduri ce n-au fost exprimate direct'') (*Arta și simetria*).

,,Dezmierdarea'' este o atitudine în fața valorii, care poate fi însoțită însă și de alte mijloace de semnalizare : repetarea numelui, reprezentarea grafică a chipului etc. Aceste moduri de semnalizare constituie după autorul tratatului ,,impulsurile și esența însăși a artei în genere și a diverselor ei specii, între care ne preocupă aici : poezia'' (*Atitudinea în fața ,,Valorii''*).

Pe baza acestor două noțiuni esențiale (,,simetrie conceptuală'' și ,,dezmierdare''), E. Speranția va defini condițiile de fond și de formă ale poeziei : ,,Fondul e poetic atunci cînd se face uz de simetria conceptuală, și aceasta poate să aibă loc atît în unitatea ansamblului, cît și în părțile componente ale expunerii. Simetria conceptuală a ansamblului unei poezii poate fi o aluzie, o alegorie, un simbol, o comparație, dar poate fi obținută și pe altă cale : pe cale afectivă''. ,,Condițiile de formă constituind « versificația » și fiind foarte obișnuite în poezie, nu sînt strict obligatorii'' (*Simetria conceptuală*).

---

* E.T., 1968.

Legînd apariția poeziei de cea a cîntecului, ambele avînd ca prilej inițial „dezmierdarea", autorul remarcă un lucru esențial: „subiectul dezmierdat nu rămîne el singur fondul ultim al dezmierdării", sentimentul se deplasează pe nesimțite de la acel subiect la „însăși redarea, înfățișarea, prezentarea lui". În felul acesta e ușor de explicat de ce „urîtul și chiar temele de groază, respingătoare, intră în domeniul poeziei, și atunci expunerea e cea care devine valoarea dezmierdată, ornată, iar nu subiectul pe care-l dezvoltă" (*Ritmul și dezmierdarea*).

În capitolele următoare, într-un mod inteligent și sistematic sînt tratate teme ca: *Ritmul*, *Strofa*, *Versificații tipice*, *Expresia figurată*, *Genurile poetice* etc.

Fără pretenții de epuizare, autorul prezintă originea, istoricul și aplicațiile în literatura noastră ale diverselor tipuri de versificație, tropi, forme fixe de poezie etc. Departe de orice pedanterie, definițiile sînt exacte, cuprinzătoare, cu exemplificări bine alese din literatura română și din cea universală. Acolo unde este cazul, autorul arată ce este propriu versului românesc și ce este adaptat. Astfel, în capitolul *Ritm* e subliniat faptul că „ritmul trohaic este propriu versificației române, precum apare în versul „« Frunză verde și-o lalea » sau « Pe-un picior de plai ». În poezia franceză, germană, italiană, versificația iambică era cea mai obișnuită, iar noi am adaptat-o de acolo".

Nu rareori E. Speranția simte necesitatea explicării valorice a folosirii unui ritm sau altul. De exemplu, vorbind de dactil, pune în lumină nuanța lui dinamică: „El sugerează, de obicei, o mișcare vie, sacadată, cum este cazul unor pasaje din cunoscutul poem al lui Bolintineanu « Mihnea și Baba »:

« Mihnea încalecă
Calul său tropotă
Fuge ca vîntul »".

Sau despre amfibrah: „Întrebuințarea acestui ritm e adecvată poeziilor sau poemelor cu conținut narativ, de legendă, de prelungă evocare sau visare. Între primele lui întrebuințări în poezia românească figurează « O fată tînără pe patul morții » de Bolintineanu, « Cîinele soldatului » de Alexandrescu" (*Ritmul*).

Din cînd în cînd, stilul devine deosebit de plastic prin folosirea unor paralele neașteptate, care înviorează expunerea altfel metodică și severă prin însuși subiectul propus. Iată un exemplu: „Poetul, care creează, prin arta cuvîntului, o operă de artă, urmărind frumosul, nu poate neglija calitatea materialului de care se folosește. Cu tot geniul său inventiv, cu toată superioritatea « gustului » său artistic, un Michelangelo nu se mulțumea cu orice material pentru a-și realiza sculpturile sale, ci alegea numai marmura cea mai curată și fină, de Carrara, iar un buchet de flori pe care vrei să-l oferi unei persoane apreciate sau mult iubite nu-l vei înveli cu o ruptură de jurnal vechi, ci cu o impecabilă foiță de « mătasă »" (*Limba*); sau altul: „Ecoul cîte unui ritm oarecare subzistă în amintire, poate exercita înclinarea de a-l continua în exprimarea unei teme noi. Este aici un fenomen analog tendinței pe care poți s-o ai cînd umbli în compania altei persoane, de-a adopta cadența mersului său și chiar de a păstra cîtva timp aceeași cadență după ce v-ați despărțit" (*Condiții ale ritmului*).

Un amplu capitol al cărții este dedicat *Evoluției poeziei*, în care sînt punctate principalele momente din dezvoltarea acestui gen atît de controversat. Pornind de la poezia populară, autorul continuă cu „poezia cărturărească", în cadrul căreia distinge „doctrine literare" sau curente cum ar fi: clasicismul, romantismul, parnasianismul, simbolismul, expresionismul, suprarealismul, dadaismul. Metodic și riguros, Speranția arată unde a apărut fiecare din acestea, aria de răspîndire, reprezentanți de seamă, modul cum s-a manifestat la noi unul sau altul din curente, nume românești ilustrative.

Dată fiind amploarea temei, cu toată atenția și scrupulozitatea de care autorul a dat dovadă, în mod inerent unele nume i-au scăpat. Astfel, nu se poate vorbi de romantism fără să

amînteşti numele lui Novalis sau Hölderlin, cum nu se poate vorbi de evoluţia poeziei (dînd exemple şi din literatura română) fără a-l pomeni pe Tudor Arghezi.

În ultimul capitol, *Poezia şi educaţia*, Eugeniu Speranţia demonstrează că „poezia e un element indispensabil vieţii spirituale a fiecărei persoane, dar indispensabilă şi vieţii sociale", atribuindu-i rolul de factor comun al spiritualităţii omeneşti: „realizările ei (artei — n.n.) superioare sînt sortite să încingă omenirea într-un brîu de lumină, apropiind inimile şi cugetele într-o glorioasă ascensiune".

În concluzie, *Iniţiere în poetică*, departe de a fi o temniţă prea strîmtă prin armătura rigidă a regulilor şi dogmelor, e o carte informată, bogat ilustrată cu nume reprezentative ale literaturii române şi universale, care se citeşte cu interes şi folos.

Dorina Grăsoiu

GEORGE IVAŞCU: *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti*

Necesitatea practică, imediată, a alcătuirii acestei cuprinzătoare *panorama* a teoriei şi criticii literare româneşti i-a apărut autorului îndeosebi cu prilejul „fundamentării cursului special de *Istoria criticii literare româneşti*, inaugurat de noi la Facultatea de limba şi literatura română a Universităţii Bucureşti, acum trei ani", adică în 1963 (p. 6). În fond, ea izvora din constatarea de principiu că e de datoria criticilor şi istoricilor literari să studieze, în noile condiţii şi în lumina noii ideologii, „domeniul poate cel mai vitregit în trecut: formarea şi dezvoltarea ideologiei literare, istoria teoriei şi a criticii literare româneşti" (p. 5), în vederea elaborării unei sinteze ample a lui, menite a evidenţia procesul „de formare şi dezvoltare a conştiinţei estetice româneşti, în strînsă conexiune cu mersul doctrinelor literare moderne".

Lucrarea este proiectată în trei volume. Primul, cel apărut în 1967 la Editura didactică şi pedagogică, tratează materia de la 1812 (anul ultimei forme a *Ţiganiadei* lui I. Budai-Deleanu, al cărei *Prolog*, reprodus în antologie, e un veritabil text critic) pînă la 1866 inclusiv, an premergător celebrei *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* a lui Titu Maiorescu, prin care se produce o efectivă „mutaţie" în conştiinţa noastră critică, „mutaţie" ce apare mai clar, în perspectiva primului volum al lucrării de faţă, ca un salt al unui proces dialectic desfăşurat timp de cel puţin o jumătate de veac. Volumul al II-lea va oglindi, prin texte de prim plan, evoluţia ulterioară a teoriei şi criticii literare româneşti, de la 1866 „pînă la perioada ce începe îndată după primul război mondial, la 1919, cu «Sburătorul» lui E. Lovinescu, cu reapariţia în martie 1920 a «Vieţii româneşti», regruparea unor scriitori la Cluj pentru editarea «Gîndirii» şi, cu atît mai mult, afirmarea pregnantă în ideologia literară românească a concepţiei proletariatului, care în mai 1921 îşi va constitui detaşamentul lui de avangardă. Complexitatea dezvoltării interbelice şi corolarele ei de după Eliberare, constituind perioada contemporană pînă în zilele noastre, va fi oglindită în cel de-al III-lea volum". Am avea astfel o primă istorie a teoriei şi criticii literare româneşti în texte care, judecînd după primul ei volum, ar fi de o indiscutabilă utilitate, putînd fi consultată cu real folos, atît de specialist, cît şi de omul de cultură în general, ca o demonstraţie *pe viu* a devenirii acestui domeniu în toate datele lui semnificative, aparatul critic de rigoare, la rîndul său, facilitînd pătrunderea rapidă a înţelesurilor, cuprinderea de ansamblu a problemelor şi momentelor, rememorarea critică a unui proces dintre cele mai interesante ale culturii române moderne.

Deoarece, argumentează judicios autorul, textele anterioare anului ales ca punct de plecare al lucrării sale nu puteau fi integrate ei, întrucît aceasta „nu şi-a propus să fie o arhivă, nici un inventar de arheologie culturală" (p. 73), el s-a rezumat, atît pentru perioada veche, cît şi pentru cea imediat următoare ei, a prozodiilor, a „tratatelor" şi capitolelor privitoare la

versificaţie şi retorică, doar la trecerea lor în revistă în cadrul substanţialei introduceri, fixînd datele „preistoriei" disciplinei avute în vedere. Parcurgem astfel, indirect şi suficient, dar nu şi la dimensiunile şi cu savoarea pe care o aşteptam, momentele pregătitoare ale domeniului, de la Dosoftei, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Dimitrie Eustatievici, ieromonahul Macarie de la Iaşi, Ienăchiţă Văcărescu etc., pînă la întîia ancorare serioasă a lui în realitatea literară, cu care se deschide de fapt antologia însăşi. Cu evidentă probitate ştiinţifică şi spirit critic funcţional, George Ivaşcu recapitulează totodată, dinamic, într-o amplă secvenţă a introducerii, contribuţiile anterioare, dintre care nu pare a-i fi scăpat vreuna semnificativă (p. 7—12). De aceea, pe lîngă aspectul ei de pătrunzătoare sinteză a devenirii teoriei şi criticii literare româneşti pînă la 1866, de ghid decisiv în reperarea momentelor esenţiale ale acestei deveniri, prefaţa este şi un mijloc de informare competentă şi rapidă asupra tuturor încercărilor ce au premers etapa marcată de cartea de faţă în această direcţie, fapt ce explică şi interesul masiv al studenţilor pentru ea, epuizarea ei imediată.

Încercînd acum a surprinde mai de aproape mecanismul volumului întîi (vol. II şi III promiţîndu-se a fi organizate în acelaşi chip) al acestei prime arhitecturi de idei literare româneşti în texte demonstrative, o observaţie generală se impune. E vorba de supleţea alcătuirii, de funcţionalitatea ei, de acea „dialectică supunere la obiect" — cum îi place autorului (cf. volumul său *Confruntări literare*, p. 5) să nuanţeze celebra expresie a lui G. Ibrăileanu, fostul lui profesor şi mentor — care rezultă din consultarea ei. Astfel, în *Introducere* (72 p.) e urmărită din diverse unghiuri (istoric, social-cultural, al raporturilor cu alte literaturi şi domenii, al obiectului, conţinutului şi sferei de cuprindere, cu oscilaţiile inerente, al concordanţei *cu* şi al rolului său *în* procesul de constituire a literaturii române moderne, filozofic etc.), devenirea, pe parcursul epocii avute în vedere (1812—1866, cu retrospectiva amintită asupra stadiilor anterioare), a teoriei şi criticii literare româneşti (cu semnificaţia de ideologie), nivelul la care se situa ea la sfîrşitul respectivei epoci.

Văzută din perspectiva concepţiei noastre despre lume şi viaţă (pentru care militează de la începuturile activităţii sale) şi de la stadiul de astăzi al culturii române, această istorie i se înfăţişează autorului ca un proces în necontenită desfăşurare, cu etape şi orientări semnificative, grija lui fiind de a evidenţia modul în care se afirmă şi dezvoltă conştiinţa critică la noi, chipul cum acţionează ea asupra mersului literaturii, valorificînd-o. Aceasta face, bunăoară, ca la sfîrşitul introducerii să ni se înfăţişeze limpede terenul pe care va apărea Titu Maiorescu şi ideile sale literare, germenii care pregătiseră, prevestind-o parcă, această apariţie, cu consecinţele sale pentru evoluţia „spiritului critic în cultura română", pentru a ne exprima folosind titlul unei lucrări premergătoare în această direcţie.

Aceeaşi perspectivă conduce la urmărirea continuă a acestei evoluţii la scară naţională, organic, şi nu înfeliat pe provincii istorice, cum se procedează, inadecvat, uneori, uitîndu-se parcă incontestabila în veci unitate a culturii noastre în toate momentele sale, ca un reflex al unităţii profunde a poporului însuşi, în ciuda unor tragice şi temporare aruncări de hotare nefireşti asupra fiinţei lui. Supravieţuirea acestei unităţi pe deasupra oricăror oprelişti şi influenţe, imposibilitatea de a o întrerupe vreun moment e poate faptul cel mai emoţionant din istoria noastră. Istoriceşte, nu unitatea fostelor ţări române e atît de relevat, cît faptul că această unitate a rezistat tuturor încercărilor ca o realitate absolută, ireductibilă, oricîte particularităţi locale ar avea (şi are, ca un semn de dinamism şi trăinicie). Încît moldovenismul, transilvănismul, oltenismul, muntenismul etc. existenţei şi culturii noastre sînt ca faţetele aceluiaşi diamant, inexistente în afara diamantului însuşi. Spre a anticipa asupra corpului propriu-zis al antologiei, am spune că distribuirea materiei cronologic în interiorul ei poate fi socotită şi ca un reflex al acestei intenţii, fundamentale pentru un istoric al poporului nostru, din oricare unghi i-ar urmări destinul, inclusiv cel literar. Cu atît mai mult cînd încercăm „reconstituirea

procesului anevoios, cu elemente de valoare inegală, al dezvoltării gîndirii teoretice şi critice româneşti" (p. 73).

Tehnica potrivit căreia s-a alcătuit lucrarea e explicată convingător în *nota asupra ediţiei* (p. 73—75). În afară de lucrurile menţionate pînă acum în această privinţă, să mai subliniem împrejurarea că peste jumătate din totalul celor 87 de titluri ale sumarului reprezintă texte care *acum*, după atîta şi atîta vreme, sînt scoase iarăşi la lumină din vechi publicaţii sau volume, pentru a fi redate conştiinţei noastre contemporane. Între ele, spre a exemplifica valoarea în cîteva cazuri excepţionale a acestor prime republicări, se cuvin remarcate înainte de toate *Principiile criticei* ale lui Radu Ionescu, pe cît de interesante pentru istoria domeniului, ca şi în ele însele, pe atît de lăsate într-un aproape inexplicabil con de umbră.

La selecţia textelor a prezidat „criteriul semnificaţiei valorice şi istorice", aşa explicîndu-se faptul că pentru unii ani se dau mai multe mostre, pentru alţii doar cîteva, iar alţii nu figurează de loc în „scara" volumului. Autorul însuşi mărturiseşte că mai sînt şi alţi scriitori şi texte meritînd a figura într-o antologie, însă cele reţinute acum i se par suficiente pentru demonstraţia încercată. La *bibliografie* (grupînd trimiterile în *izvoare şi referinţe*; *lucrări de orientare generală*; *texte străine în atenţia primilor noştri teoreticieni literari*; *texte româneşti* — altele decît cele cuprinse în volum; — în total 91 de indicaţii, în afară de aparatul critic al introducerii) se şi sugerează ce-ar mai fi de luat, eventual, în considerare. Dacă ar fi de semnalat absenţe din bibliografie şi poate chiar din corpul lucrării, atunci una ar fi aceea a *Lepturariului românesc* al lui Aron Pumnul, apărut între 1862—1865 la Viena, întîia istorie a literaturii române în texte, din care e de văzut dacă nu s-ar fi cuvenit a reproduce ceva. Tot astfel, articolele de pînă la 1866 ale fraţilor Alexandru şi George Hurmuzachi puteau fi avute în vedere, aceştia avînd nu numai un scris limpede faţă de alţi latinizanţi şi pumnizanţi ai vremii şi ai locului, ci şi opinii nu tocmai oarecare despre literatură, teatru etc., utile într-o lucrare vizînd în primul rînd procesul dezvoltării unei discipline şi indirect dimensiunea personalităţilor care au ilustrat-o.

Transcrierea textelor s-a făcut într-un chip care, deşi nu prejudiciază asupra unităţii de ansamblu a cărţii sub acest aspect, le înfăţişează destul de divers, uneori chiar contradictoriu, dar mereu în concordanţă cu imaginea pe care o oferă însăşi epoca respectivă în această privinţă, autorul punîndu-şi aici în valoare experienţa dobîndită prin ani, cu prilejul alcătuirii unor ediţii sau lucrări ale sale, între care ar fi de amintit *Ciocoii vechi şi noi* ai lui Nicolae Filimon şi îndeosebi acea primă antologie din istoria reportajului românesc, intitulată *Reflector peste timp* şi publicată în 1964. Aceasta din urmă îmbrăţişa aproape exact aceeaşi epocă, dîndu-se în ea texte apărute între 1829 şi 1866 inclusiv. Criteriul distribuirii materiei pe ani, folosit în prezenta carte, fusese experimentat întîi în *Reflector peste timp*, dovedindu-se a fi, şi într-un caz şi în celălalt, deopotrivă de eficient, mai ales în alcătuirea unor lucrări precum cele în cauză, menite a releva *scenografia ideilor* unui domeniu, activitate pentru care George Ivaşcu are o deosebită îndemnare, am zice o certă vocaţie (vezi şi articolul său despre M. Eminescu, intitulat *Scenografia ideilor*, în *Confruntări literare*, p. 91).

Urmează textele ca atare (p. 79—684), cărora, în afara scăpărilor sau a posibilelor înlăturări premeditate semnalate mai sus, n-am avea ce le obiecta, astfel cum sînt selectate fiind convingătoare pentru ţelul urmărit. În plus, spre a marca şi mai pregnant evoluţia teoriei şi criticii noastre literare în acest interval, autorul a scos în evidenţă, la fiecare secvenţă cronologică, fie o anume idee caracteristică, fie apariţia pentru prima oară la noi a cutărei sau cutărei modalităţi teoretice sau critice, fie prezenţa unui titlu de studiu sau articol etc. „Am obţinut, în acest fel, de la 1812 începînd, pînă la 1866 inclusiv, o veritabilă panoramă de idei şi de atitudini, unele de aspect aforistic", care solicită în plus atenţia cititorului în parcurgerea lucrării. Scurte referinţe bibliografice (periodicul sau volumul în care a apărut textul reprodus, anul, numărul, pagina etc.) şi note explicative strict necesare facilitează consultarea unor texte pe care, avîndu-le între aceleaşi coperţi, le poţi gîndi mai bine în raport cu ansamblul literaturii,

cu timpul lor și cu cel de astăzi, înțelegîndu-le valoarea și semnificațiile. *Indicele de nume* și mai ales *indicele tematic* al lucrării fac și mai lesnicioasă consultarea cărții, orientarea rapidă a cititorului asupra istoriei problemelor ce-l interesează.

Caracterizat odată de G. Călinescu drept „minte lucidă, informată, spirit arzător, devotat" etc. („Jurnalul literar" nr. 7), George Ivașcu probează prin vol. I al lucrării de față, ca și prin alte scrieri ale sale, a nu dezminți, ci dimpotrivă, cele spuse acum 30 de ani despre el. Acest prim tom, solid și riguros alcătuit, constituie totodată o garanție că volumele următoare, „pregîndite" deja, cum s-a văzut, vor fi lucrate cu aceeași acurateță critică. Jaloane din care putem deduce posibila lor orientare generală au fost schițate de autor într-o serie de articole și studii din volumul *Confruntări literare* (*Critica — pîrghie a vieții literare*; *„Viața românească" — momentul politic și ideologic al apariției* etc.), în introducerea la ediția de *Studii critice* ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, în introducerile și notele la ediția *Poeziilor* și a celorlalte scrieri ale lui Lucian Blaga etc., încît, alături de primul volum, există și asemenea indicații despre modul cum înțelege autorul a îmbina obligațiile didactice cu cele, mai largi, de valorificare complexă a realității noastre literare. Cum i se înfățișează în principiu ansamblul acestei munci de valorificare, direcțiile, rigorile și reflexele ei în contemporaneitate s-a putut vedea limpede, cred, din însemnările de mai sus, privitoare la substanța cărții plănuite și o treime realizată, el militînd pentru antologii și panorame de idei literare *valorificatoare*, elastice, de atitudine clară, comprehensivă, în acord cu dezvoltarea sectorului literar avut în vedere, ca și cu nevoile de moment și de perspectivă ale vieții noastre literare și culturale. În acest sens *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* constituie și o demonstrație cu un caracter mai general decît apare imediat, echivalînd cu un act de cultură complex și întemeiat, gîndit la dimensiunile ce i se cuveneau.

George Muntean

ION BÎRLEA: *Literatură populară din Maramureș*

Reeditînd recent, cu titlul de *Literatură populară din Maramureș*, cele două volume de folclor ale părintelui Ion Bîrlea — *Balade, Colinde și Bocete din Maramureș* și *Cîntece poporane din Maramureș, Descîntece, vrăji, farmece și desfaceri*, ambele apărute în anul 1924, în editura Casei Școalelor — Editura pentru literatură nu numai că aduce un nou și binecuvîntat omagiu culturii noastre populare, dar face și un gest cu valoare etică exemplară. Ion Bîrlea — „Nestorul folcloristicii românești de astăzi", cum l-a numit pe bună dreptate Mihai Pop în prefața acestei noi ediții — a avut prilejul rar, la vîrsta venerabilă de 85 de ani, după o viață plină de abnegație în serviciul deslușirii vieții românești pe meleagurile străvechi și atît de pline de energie încă ale Maramureșului, să-și însemne, în 25 septembrie 1968, bucuria văzîndu-și reeditată principala sa operă. Aici noi am avea de adăugat și bucuria noastră, contemplînd splendidele condiții grafice în care a fost realizată această reeditare, ce devine astfel operă de artă nu numai prin conținutul ci și prin înfățișarea ei. Faptul apare cu atît mai semnificativ cînd ne reamintim modestia ținutei tipografice a primei ediții, al cărei aspect îl deplîngea Ovid Densusianu, în caldele cuvinte cu care însemna apariția ei. Atunci, s-a făcut atît cît se putea face în acea vreme. Bine informatul studiu introductiv al îngrijitorului ediției de astăzi, Iordan Datcu, — reconstituind căile vieții și peripețiile operei lui Ion Bîrlea — ne evocă și strădaniile imense ale unor oameni de bine, fără de al căror nemărginit devotament față de cultura românească nici măcar atîta nu s-ar fi putut înfăptui. Încheiată în liniile ei mari încă înainte de apariția importantelor culegeri de folclor local ale lui Alexandru Țiplea, în 1906, și Tit Bud, în 1908 — ambele sub titlul *Poezii populare din Maramureș* și prin grija Academiei Române —, ea a fost împlinită ulterior, prin însoțirea compozitorilor Bela Bartók și Tiberiu Brediceanu, în călătoriile lor maramureșene pentru cercetarea și adunarea folclorului muzical, în 1910 și 1913. Dar lumina tiparu-

lui n-a putut-o vedea decît în 1924, şi atunci numai cu ajutorul atît de prietenesc al folcloristului Gheorghe Kirileanu. Venise între timp furtuna primului război mondial, şi cine ştie care ar fi fost soarta manuscriselor culegerii dacă nu ar fi întîlnit jertfirea de sine a ctitorului Bibliotecii Academiei, Ion Bianu. Scrisoarea acestuia din 1919 — referitoare la păstrarea acestor manuscrise, încredinţate Academiei pentru editare — spune mult de tot, în puţine cuvinte: „văzînd că vine furtuna, nu le-am dat şi acum sunt toate aici. Eu nu m-am mişcat din Academie şi am avut norocul să trec prin toate, cu toate ale Academiei aproape neatinse".

Astăzi — cînd privim totul în perspectiva anilor care s-au perindat de atunci şi prin comparaţia cu volumele alcătuite de Al. Ţiplea şi Tit Bud, cărora li s-a adăugat în 1925 bogata zestre folclorică inclusă în lucrarea fundamentală a lui Tache Papahagi: *Graiul şi folclorul Maramureşului* — ne dăm seama că şi culegerea lui Ion Bîrlea nu putea să ne aducă decît poezia populară care mai trăia încă pe atunci, pretutindeni, pe faţa pămîntului românesc. Poate că datele despre vechimea atestărilor existenţei acestei poezii în străvechiul ţinut voievodal al Maramureşului — *rememorate pios* de Iordan Datcu în introducerea sa — ne-ar fi înclinat să sperăm întîlnirea aici cu unele teme şi forme corespunzătoare acestei vechimi în tradiţie. Poate că teoria accentuării factorului conservator în zonele folclorice de margine ne-ar fi întărit această speranţă. Realitatea însă este că folclorul din culegerea lui Ion Bîrlea nu este nici mai vechi nici mai nou decît acela al epocii în care a fost cules pretutindeni la noi, în zonele de viaţă intensă a culturii populare. El constituie mai degrabă o elocventă demonstraţie a impresionantei unităţi a acestei culturi în trecutul nostru, împărţit de atîtea hotare străine. Cu deosebire apare această unitate în amplul capitol al baladelor populare. După cum observă pe drept Iordan Datcu, în acest capitol al colecţiei Bîrlea, multe texte nu sînt cîntece bătrîneşti propriu-zise. Într-adevăr, acestea au comun cu baladele numai dimensiunile lor mai întinse, dar fabulaţia lor epică e redusă la minimum — uneori chiar disparentă. Dar acest fenomen corespunde în totul procesului general al poeziei populare epice prin dezvoltarea mai accentuată aici a baladei nuvelistice, evocînd drame familiale de dată recentă. Dar nu numai atît: Textele cele mai realizate artistic sînt aici variante ale tezaurului tematic creat prin dezvoltarea strălucită a cîntecului bătrînesc în sudul ţării noastre, în preajma Dunării. Localizarea lor în Maramureş e mai puţin o transmutare geografică, cît o recreare pe planul graiului local. Astfel „Petrea viteaz mare" ară în Muncei, lîngă Ieud, dar se luptă cu turcii. Irincuţa, în primejdie de a fi răpită de turci, se aruncă în apă. „Nevasta vîndută" e soţia „feciorului de armaş mare"; „turculeţul cel bănos", care vrea să o cumpere, poartă „chepeneag" ca prin partea locului, dar ea se află soră cu un „fecior comişăresc", adică de comis mare, demnităţi cunoscute numai în Principatele Române. Ileana Frîncului vorbeşte de Tîrgul Sighetului, dar frîncii sînt personaje specifice ale zonei dunărene, ca şi Novac şi Gruia lui Novac. În intersantul sondaj pe care Iordan Datcu l-a întreprins de curînd pe locul de unde a cules Ion Bîrlea, se constată viabilitatea şi astăzi a acestor teme, pe cînd acelea cu subiecte limitat locale au dispărut din circulaţie în cea mai mare parte.

Reeditarea culegerii lui Ion Bîlea este astfel şi un prilej de foarte utile meditaţii asupra fenomenelor vieţii noastre folclorice.

Ovidiu Papadima

Din lirica elină. În româneşte de Al. Andriţoiu şi Dimos Rendis. Cuvînt înainte de Edgar Papu. Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, 301 p.

O iniţiativă binevenită a Editurii Tineretului pune la îndemîna publicului cititor din ţara noastră o antologie a liricii greceşti antice, umplînd astfel un gol în cultura română. Antologia, apărută în colecţia „Cele mai frumoase poezii", cuprinde pe cei mai iluştri reprezentanţi

ai genului din literatura elină (Tirteu, Sapho, Alceu, Solon, Pindar, Bachilide etc.), precum şi fragmente lirice din operele poeţilor epici (Homer, Hesiod), comici (Aristofan) şi din cele ale filozofilor care au redactat în versuri sistemele lor (Parmenide, Empedocle etc.). Cronologic antologia începe cu imnurile atribuite lui Homer (sec. IX î.e.n.) şi se încheie cu poeţii perioadei clasice a literaturii greceşti (sec. V—IV î.e.n.). Pe lîngă poeţii îndeobşte cunoscuţi sînt prezenţi în antologie şi autori mai puţin celebri, cum ar fi de pildă Callinos, Herimon, sau mai puţin cunoscuţi ca lirici — Aristotel şi Platon.

În general traducerile respectă textul grec şi reuşesc să redea frumuseţile originalului. Reproducem, exempli gratia, traducerea unei epigrame atribuite lui Platon (p. 173):

„Lin lîngă pinul alpin, umbritor şi cu limbi foşnitoare
fă-ţi, călătorule drag, popas căci sub brizele mării
curge-un izvor cîntăreţ, cu plăcute volute de flaut.
Unge-ţi cu cîntecul lui ostenelile genelor tale".

Antologia este precedată de un cuvînt înainte semnat de Edgar Papu (p. 5—24). Prefaţatorul arată că lirica „dezvăluie latura cea mai intimă şi mai necunoscută a spiritului grec" (p. 19). Ea dezvăluie sensibilitatea acestui popor, considerat în special, în urma studiilor de filozofie şi de artă plastică, drept raţional („... o lungă moştenire anterioară îi mai face pe unii moderni să-i privească pe greci numai prin prisma coordonatelor impersonale şi generale" — p. 6). Exemplele şi analizele estetice făcute în prefaţă dovedesc exclusivismul acestor afirmaţii. Lucrarea se încheie cu micromonografii şi note (p. 275—295).

Indiscutabil, apariţia acestei antologii într-o colecţie atît de răspîndită este, după cum am arătat şi mai sus, un fapt pozitiv. Ne permitem însă a formula cîteva observaţii, de care autorii, credem, ar trebui să ţină seama în cazul unei reeditări.

1. În mod ciudat, în fragmentul din tragedia lui Eschil *Perşii*, de la p. 199—207, sînt intercalate în povestirea mesagerului, în locul versurilor eschileene (v. 402—405, marşul cîntat de armata ateniană), versurile poetului spartan Tirtaios, care au mai fost reproduse de autori şi la pagina 63, la capitolul rezervat acestui autor. Revenirea la textul lui Eschil se impune, căci aşa cum se prezintă fragmentul pare foarte ciudat: soldaţii atenieni cîntă „Fii ai Spartei, nainte". De altminteri, socotim că întreaga traducere trebuie revizuită, deoarece ἀλάστωρ nu înseamnă „anatemă", ci „geniu răzbunător", epitelul *laş* nu există în textul grec, grecii nu „vor da buzna în *pintenul* goalelor corăbii" (sic!), ceea ce este un nonsens. Traducerea exactă este: „grecii repezindu-se la băncile corăbiilor..." etc.

În aceeaşi ordine de idei, socotim că trebuie revăzută, printre multe altele, şi traducerea imnului homeric către Hermes, căci găsim versuri traduse în felul următor: „Hai să intrăm că-i jenant să te las umilită la poartă", traducerea corectă a versului fiind: „Este mai bine acasă, afară-i primejdie". Asemenea libertăţi de traducere abundă în această antologie, ele alterează sensul textului original şi în consecinţă sînt neavenite.

2. Citirea numelor proprii este făcută de autori conform regulilor de pronunţare reuchliniene şi nu conform celei erasmice. Astfel, ei citesc *Ivicos* în loc de *Ibicos*, *Vachilides* în loc de *Bachilides* etc. Revenirea la pronunţarea erasmică se impune însă pentru greaca antică, cu atît mai mult cu cît în toate lucrările de specialitate şi în manualele şcolare din ţara noastră citirea se face erasmic. Tot în legătură cu numele proprii mărturisim că nu ne putem da seama prin ce fenomen lingvistic numele poetului *Hipponax* s-a transformat în *Ipponahtas*(!?). De asemenea s-au mai strecurat şi cîteva greşeli mai mărunte în transcrierea numelor proprii: numele corect este *Theognis* şi nu *Teognes*, *Semonide* din Amorgos şi nu *Simonide*, regele Tebei este *Laios*, şi nu *Laius*, etc.

3. În cadrul micromonografiilor sau în introducere era necesar să se dea sumare informaţii asupra diferitelor feluri de lirică din literatura greacă. Acest lucru era necesar deoarece antologia se adresează publicului larg. Micromonografiile trebuie şi ele revăzute. Este

necesar să se pună accentul în explicații pe fragmentele cuprinse în antologie. Astfel, de pildă, în micromonografia dedicată lui Homer se vorbește numai despre *Iliada* și *Odiseea* fără a se da vreo lămurire asupra *Imnurilor* atribuite aceluiași autor. La fel, în cadrul celor dedicate filozofilor Platon și Aristotel se dau date asupra filozofiilor lor, dar nici un cuvînt despre producția lor lirică.

Aceste observații considerăm că trebuie neapărat avute în vedere în cazul unei reeditări. Altfel, în loc să fie făcut un serviciu culturii românești, i se aduce un deserviciu. Trebuie ținut seama de faptul că traducerile în limba română din literaturile clasice sînt puțin numeroase, deci se impune cu necesitate ca traducerile prezentate publicului nostru să fie de cea mai bună calitate. Altfel publicul nostru își va forma opinii greșite asupra literaturii grecești și romane.

Gh. Ceaușescu

O nouă monografie Swift *

Secolul al XIX-lea, cel dintîi în care se poate vorbi de conturarea unei atitudini critice față de opera lui Jonathan Swift, îl privește pe decanul de la St. Patrick cu neîncredere și mînie. Mai cu seamă Thackeray și Macaulay sînt cei care deslușesc indignați mobilurile satiric-ideologice dindărătul vastei construcții a călătoriilor lui Gulliver, care îi amuzaseră inocent pe mulți dintre contemporanii lui Swift. La antipodul unei astfel de atitudini se situează simpatia unora dintre romantici și suprarealiști, care se încîntă de jocul pur al formelor, de fantezia swiftiană în alegerea instrumentelor și măștilor sale, de extremismele caricaturii; ei se grăbesc să extrapoleze anumite elemente de acest fel și să-și construiască un strămoș din Swift. Cotitura o aduce abia primul război mondial: în deceniul al doilea al secolului nostru apar primele studii în care atenția se îndreaptă și asupra tehnicii literare, iar rezultatele acestui studiu sînt inevitabil atît de pătrunse de admirație încît se ajunge la o anume echilibrare a resentimentelor față de Swift, care continuă să existe (John Middleton Murry, Leavis). O continuare curioasă a inimiciției față de Swift o constituie operele de analiză psihologic-medicală care tind să demonstreze „nebunia" lui Swift, să depisteze patologicul și obsesivul pretutindeni, într-un cuvînt să sugereze lipsa sa de control asupra propriilor sale mijloace artistice și a propriei sale creații. (Așa Norman O. Brown, *Life Against Death*, 1959, Wesleyan Univ. Press.) O mare schimbare aduc cercetători ca Robert C. Elliott, Quintana, Ross, Ehrenpreis, care subliniază caracterul „situațional" și ambiguu al scrierilor swiftiene, faptul că el vorbește prin cîte o „mască", conturează, cu alte cuvinte, personaje care îi sînt într-o anumită măsură purtători de cuvînt, dar cu care el nu se identifică neapărat, ba pe care uneori le lasă să se autosatirizeze (un caz tipic ar fi însuși Lemuel Gulliver). Dacă adăugăm la aceasta noile ediții complete ale lui Herbert Davis și Harold Williams, studiile biografice exhaustive, sutele de articole care prin muncă răbdătoare de zeci de ani au izbutit să recupereze sensuri și să descifreze aluzii uitate — putem spune că s-a făcut foarte mult pentru ca să obținem o imagine veridică și completă a lui Swift.

În orice caz, s-au creat premisele pentru a se păși fără ezitare și la etapa indispensabilă care încoronează orice investigație literară — descifrarea sensurilor majore ale operei în ansamblul ei, a mesajului uman, a pretențiilor ei de perenitate. Într-un cuvînt, fiind în linii mari în stăpînirea faptelor, putem trece la plasarea lui Swift în contextul mai larg al filozofiei și istoriei culturii. Un pas în această direcție îl constituie monografia *Swift* de Philipp Wolff-Windegg. Autorul ei este scriitor elvețian și este secretarul de redacție al prestigioasei reviste

* Philipp Wolff-Windegg, *Swift*, Klett, Stuttgart, 1967, 314 p.

de teoria miturilor şi simbolurilor, „Antaios". Ph. Wolff-Windegg s-a mai făcut cunoscut prin studiul *Die Gekrönten* (Încoronaţii), o încercare pe linia principiilor jungiene de a defini arhetipul imaginii regalităţii şi multiplele implicaţii de sens şi variaţii simbolice pe care acesta le-a cunoscut în folclor, arte şi mai cu seamă în literatură.

Intenţia, mai modestă, a autorului în studiul de faţă este de a oferi sintetic cititorului german (şi este curios că ne aflăm în faţă cu prima lucrare monografică în germană dedicată lui Swift) imaginea complexă a marelui scriitor, aşa cum se desprinde ea din rezultatele de pînă acum ale cercetării. De aici, tonul oarecum narativ, calm, senin, sigur şi limpede al textului. De aici şi planul, caracterizat prin urmărirea în paralel a cursului vieţii şi operei lui Swift. Numai două capitole (cel iniţial şi cel dedicat perioadei mai sterile dubliniene 1714—1723) sînt exclusiv biografice şi tot numai două sînt dedicate exclusiv operelor capitale (*Tale of A Tub*, *Gulliver's Travels*), celelalte aleg din fiecare epocă acea operă care o caracterizează mai bine şi o supun unei analize atente. În sfîrşit, un excelent capitol final oferă un portret unitar al omului şi operei (p. 268—313), portret la care de altfel fiecare capitol nou contribuie cu cîte o trăsătură. Folosirea abilă şi moderată a scrisorilor şi mărturiilor, analiza emfatică dar lucidă a datelor izbutesc tocmai acel echilibru între critic şi biografic pe care autorul pare să-l fi urmărit.

Dar mai presus de aceste succese, care stăteau evident în intenţia lucrării, trebuie să plasăm un altul, şi anume tocmai integrarea lui Swift într-un curent mai general al dezvoltării spiritual-culturale. Acest lucru nu se face în mod explicit: elementul de comparatistică nu apare decît rareori, capitole speciale dedicate circulaţiei motivelor sau chiar ideilor nu există, nu se încearcă prea insistent plasarea lui Swift în vreo filiaţie sau în vreun curent de gîndire mai întins. În schimb, se efectuează cu consecvenţă şi competenţă două operaţii fundamentale. În primul rînd o plasare atentă a lui Swift în contextul culturii engleze a timpului: detaliile şi mobilurile conflictelor politice, tendinţele economice, confruntările intelectuale şi religioase, modele şi culoarea perioadei sînt restituite cu precizie şi măsură. În al doilea rînd este vorba de o continuă *evaluare* moral-istorică a evenimentelor şi a operei. Wolff-Windegg nu este nici cronicar, nici simplu interpret — căci interpretarea sa are o finalitate: plasarea într-o ierarhie axiologică. Iar lumea valorilor aduce la rîndul ei o întreagă trenă de conotaţii şi judecăţi culturale. Comparaţia detaliată între Blake şi Swift, care încheie, ca o pînză de mari proporţii, volumul, ne transpune în cele din urmă din domeniul istoric în cel al tipologicului, al semnificaţiilor etern umane.

Fără a aduce o contribuţie documentară sau cantitativă originală la cunoaşterea lui Swift, cartea lui Ph. Wolff-Windegg este o încercare reuşită de a valorifica (pe linia exegezei cultural-istorice iniţiată de un Dilthey sau Burckhardt) figura lui Swift în *sensurile* ei *umane*.

Virgil Nemoianu

RADU ENESCU: *Franz Kafka* *

În recenta sa monografie, Radu Enescu ne propune un Kafka complex şi profund uman, un Kafka om şi artist ce a trăit pînă la capăt tragedia condiţiei umane.

O incursiune în viaţa şi opera lui Kafka este o încercare primejdioasă dacă nu e susţinută de cunoaşterea temeinică a operei scriitorului, cît şi a vastei sale bibliografii. Sub acest raport cartea lui Radu Enescu vine să completeze şi să nuanţeze imaginea lui Kafka, restabilind dimensiunile acestui scriitor, unic în felul său, şi propunînd noi interpretări ale

* E.L.U., 1968.

operei. Existența unei largi bibliografii de specialitate, pe lîngă avantajul perspectivei dintr-o multitudine de unghiuri, presupune și riscul de a nu putea depăși concluziile înaintașilor, zbaterea între spusele unuia sau altuia (*Judecata posterității*). Acolo unde autorul ignoră alte opinii, pătrunde cu mijloace proprii în structura intimă a omului și operei, realizînd analize remarcabile (*Structura realității artistice*).

Cartea este concepută științific, avînd o largă bază de informație, pe care autorul o preia critic, polemizînd adesea cu cei care absolutizează una sau alta din posibilele interpretări ale operei (cu Max Brod, Friedrich Beissner, Wilhelm Emrich).

Cele șapte capitole ale cărții urmăresc să închege o imagine de ansamblu a omului și operei: *Tragedia unei vieți*, *Judecata posterității*, *Între demonie și înstrăinare*, *Justificarea existenței scriitoricești*, *Dialectica operei*, *Structura realității artistice*, *Arta epică și sensul simbolului*.

Urmărind structura capitolelor, remarcăm preocuparea continuă a lui Radu Enescu de a face ordine în interpretări, de a sistematiza datele de care s-a folosit, pentru a ne oferi un Kafka umanizat și modern, nu un „mit Kafka", așa cum apare el în exegeza occidentală.

Din datele celor ce l-au cunoscut se încheagă portretul diafan și misterios ca însăși opera sa: „Amabilitatea de suprafață acoperea un chin lăuntric devorant, prezent nemijlocit în *Jurnal*, transfigurat în operă. Sfios, timid, taciturn, călca pe străzi fantomatic și aerian, evitînd aglomerarea și gălăgia semenilor. Rareori frecventa cafeneaua sau localurile, mai des gusta universul semiobscur, al iluziilor magice, pe care le oferea teatrul. Regimul său preferat era cel nocturn, iar dimineața luminoasă era sursa unor ireversibile calamități" (p. 15).

Neliniștea metafizică, ca și temperamentul de o sensibilitate aproape bolnavă, imposibilitatea de a-și realiza viața îl apropie pe scriitor în primul rînd de personajele sale, în care parțial ne regăsim fiecare dintre noi.

Pornind de la anumite date ale operei, s-a văzut în Kafka „un dezechilibrat grav, dacă nu alterat de nebunie; angoasele erau drept semn al unei sensibilități maladive; ascuțimea senzorială, deci capacitatea metaforică, drept rezultat al ftiziei. Problema n-ar avea în sine vreo importanță dacă boala omului Kafka nu ar fi întărit concluziile anumitor studii care voiau să vadă în opera sa un exemplu reprezentativ de artă maladivă, deficitară, decadentă" (p. 44).

Radu Enescu neagă pe bună dreptate astfel de opinii, întrebîndu-se cîte mari personalități creatoare n-au suferit de tot soiul de obsesii. Nu aduce însă argumentul cel mai convingător. În fond, nu orice bolnav de ftizie sau prezentînd simptomele unei nevroze obsesive este un creator și încă unul de talia lui Kafka. E nevoie de geniu în primul rînd. În același timp ar fi un nonsens să negăm că din cauza bolii și a unui întreg complex de inferioritate fizică Kafka va fi întotdeauna un decepționat lucid, care a ratat posibilitatea de a trăi cu adevărat și de a fi fericit.

Dintre apropierile filozofice făcute în cazul lui Kafka, Radu Enescu se oprește asupra lui Kierkegaard, delimitînd cu competență apropierile și deosebirile dintre ei: „Leit motivul lui Kierkegaard e deosebirea absolută și calitativă care ar exista între om și Dumnezeu. Existența omenească e nimicită de atotputernicia divină. Legea morală, rațională și generalumană, e înlocuită de paradox, acest scandal al rațiunii. Kafka a exprimat uneori acest sentiment de subordonare și nimicnicie totală" (p. 22).

Atît omul cît și artistul Kafka sînt torturați de descoperirea unei posibilități de a face fericită viața omului, de a-i da un sens. Omul ratează această posibilitate dintr-o teamă față de oameni, izvorîtă mai mult din complexul său de inferioritate, în timp ce artistul nu mai are ce rata. Personajele sale nu au dreptul să aleagă. Ele sînt angajate, prin chiar nașterea lor, pe un drum fără întoarcere, plin de renunțări și lipsit de speranțe, la capătul căruia vor fi niște învinși. Pentru scriitor „întemeierea unei familii, bucuriile durabile ale unei vieți conjugale armonioase, împlinirea ei prin copii era un deziderat mult mai prețios și viabil decît realizările artistice. Ceea ce constituie un indiciu că în viziunea lui Kafka eticul

era superior esteticului, că esteticul reprezenta un stadiu depăşit, care nu permite deplina desfăşurare a umanităţii" (p. 90).

Afirmînd că scriitorul „era înainte de toate un om etic cu principii morale de o rară rigoare" (p. 92), Radu Enescu se contrazice mai tîrziu, cînd spune: „Ambiţia sa nemărturisită era expresia artistică, comunicarea prin imagini sensibile a unor posibilităţi deschise, a unor modele posibile de a exista în anumite situaţii concrete" (p. 98). Cred că nu e vorba aici de o delimitare absolută între etic şi estetic, în fond ambele fiind ipostaze inerente şi complementare ale condiţiei umane. Se ajunge la separarea aceasta netă dintre etic şi estetic, pornindu-se de la o altă concluzie nejustificată: „Kafka va circumscrie în întreaga lui operă întrebarea despre utilitatea şi inutilitatea artei pentru viaţă" (p. 91). Se limitează astfel universul kafkian la problema artistului, care în realitate se încadrează în aceea mai generală, condiţia umană.

Trecînd la analiza propriu-zisă a operei, Radu Enescu face remarca necesară a existenţei mai multor straturi, adică a coexistenţei mai multor interpretări posibile, dar nu-şi organizează analiza în jurul lor. Preferă o altă împărţire, mai arbitrară, aproape concentrică, ceea ce duce la repetarea anumitor idei şi chiar fragmente de capitole cum ar fi: *Dificultăţi în interpretare. Procesul* (*Judecata posterităţii*) şi *Structura şi sensul simbolului* (*Arta epică şi sensul simbolului*). Analiza pe care autorul o face unora din cele mai importante opere kafkiene, şi în special celor trei romane (*America*, *Procesul*, *Castelul*), nu comportă discuţii serioase de interpretare. Aparenţa este înlăturată şi se pătrunde cu sensibilitate şi intuiţie în universul kafkian, care ne este luminat în sensurile sale multiple. Bineînţeles, în cazul lui Kafka nici nu se poate intenţiona de a epuiza posibilităţile de interpretare. Totuşi, analize cum este aceea a *Vizuinei* (ca să dau numai un exemplu) sînt mai mult decît convingătoare: „«Cel mai frumos lucru în vizuina mea este liniştea», ne spune cîrtiţa din «Vizuină». Dar liniştea aceasta este extrem de relativă. Muşuroiul clădit cu migală se poate prăbuşi cu toate galeriile sale savant construite îndată ce se apropie un invizibil duşman din afară, îndată ce cîrtiţa se ciocneşte de duritatea realităţii. Miracolul artei e iluzoriu, fiindcă e lipsit de fundamente istorice şi suport natural" (p. 104).

Structura artistică a operei lui Kafka, arta epică, sensul simbolului sînt analizate inegal. Peste absurd şi grotesc, satiră fantastică, atmosferă şi sugestie, categorii de bază ale scrisului kafkian, se trece cu destulă uşurinţă, fără pătrunderea necesară. În schimb, coordonatele spaţiale şi temporale ale universului kafkian sînt minuţios analizate. Timpul este specific creaţiei epice kafkiene, ieşirea din timpul comun făcîndu-se brusc printr-o întîmplare extraordinară. În acest fel asistăm la o dezarticulare a timpului, cînd într-o durată temporală relativ redusă se întîmplă foarte multe evenimente. Timpul eroului se concentrează, se condensează, în timp ce spaţiul se dilată la nesfîrşit, de unde o imposibilitate a omului de a ajunge la ţel. Personajele trăiesc mai mult în prezent sau într-un trecut pierdut, dar niciodată în viitor. În acest fel timpul se devalorizează, devine punctiform, o infinitate de clipe independente de succesiunea normală. Timpul e discontinuu, alcătuindu-se nu prin succesiune ci prin însumare. Anularea timpului prin desfiinţarea trecutului şi viitorului face ca eroii să fie într-o continuă clipă. Întîmplările nu se succedă, ci se juxtapun, timpul avînd în opera lui Kafka un caracter circular, „romanele sale sugerînd impresia unui vid de-a lungul căruia mergi şi care neterminîndu-se nicăieri, constaţi cu surprindere că are o traiectorie circulară, şi în fond te plimbi într-un cerc vicios" (p. 143).

Kafka este un fenomen unic, ca şi experienţa sa de viaţă, ca şi opera sa fascinantă. De aceea încercările de imitare a atmosferei, a unor procedee formale rămîn doar experienţe exterioare, hibride, cărora le lipseşte autenticitatea: „Epigonii au căutat premeditat anumite situaţii-limită, fundamentale, înscriindu-le cu o senzaţie pe stindardul lor crepuscular, situaţii pe care Franz Kafka nu le-a acceptat niciodată, şi a luptat cu o cutremurătoare deznădejde împotriva lor. Dar situaţiile-limită nu se pot crea în retortă; în ele te poţi doar afla în vir-

tutea unui tragic destin, într-o epocă demonică a unei ireversibile istorii. Ceea ce la Kafka reprezenta tragismul unei singurătăți ultragiate și fără ieșire a devenit la ei simulacrul disperării, vidul lăuntric, blazarea cinică. Ceea ce la Kafka era o pasiune adînc umană, trăită dramatic, cu riscuri supreme, a devenit la ei gesticulație exterioară, căutare de senzații insolite'' (p. 193).

Mioara Apolzan

CONSFĂTUIREA DE METODOLOGIE A ISTORIEI ŞI CRITICII LITERARE
(28—30 octombrie 1968)

Consfătuirile ştiinţifice organizate de Academia Republicii Socialiste România dezvăluie tot mai mult un sens şi o raţiune superior constructivă.

Faptul se reflectă, mai întîi, în concepţia care stă la baza acestor manifestări, de a cuprinde sub cupola aceluiaşi for toate ideile existente la un moment dat, într-o problemă controversată, pe teritoriul ştiinţific naţional. Un alt semn al constructivităţii se află în tendinţa unor asemenea consfătuiri de a întruni opinii care nu exclud ci presupun diversitatea şi originalitatea atitudinilor.

Consfătuirea cu tema „Metodologia istoriei şi criticii literare", constituită în octombrie 1968, din iniţiativa Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu", exprimă cu elocvenţă acest spirit creator din Academia Română.

Modul cum a fost concepută şi organizată consfătuirea indică adevărul că Institutu de istorie şi teorie literară îşi subordonează sarcinile speciale unei misiuni mai înalte, aceea de a servi necesităţile de fond ale ştiinţei şi culturii româneşti.

În acest scop, conducerea Institutului a informat toate instituţiile culturale din ţară asupra tematicii aproximative, solicitînd sugestii şi observaţii de organizare. Universităţile, institutele pedagogice, Uniunea scriitorilor, revistele literare din provincie şi din capitală au fost invitate să participe cu propuneri şi comunicări ştiinţifice.

Strînse, selectate, apoi sintetizate, opiniile au condus la următorul program, cu trei secţiuni, al consfătuirii: 1. Probleme de metodologie în istoria literaturii; 2. Probleme ale criticii literare; 3. Probleme de stilistică şi de analiză structurală.

Titlurile enumerate dezvăluie o dublă orientare: mai întîi, o înclinaţie către aspectele generale şi diverse din domeniul ştiinţei literare, cum se poate observa în primele două tipuri de comunicări, apoi, o abordare frontală a unui sector mai specializat şi mai recent în critica noastră, cum e „structuralismul".

În prima parte a sesiunii se remarcă tendinţa de a cuprinde în discuţie atît problemele de ansamblu, cît şi pe cele particulare ale istoriei literare.

Într-un comentariu succint, mulţimea ideilor formulate va fi, desigur, sărac reprezentată. Se poate încerca, totuşi, o sinteză.

În lucrarea *Comparatismul între disciplinele ştiinţei literaturii*, prof. dr. doc. Al. Dima expune, într-o formă sistematică, situaţia şi perspectivele „metodei comparative", în cadrele ştiinţei literaturii. Concluzia ar fi că, deşi studiază un aspect limitat — paralelismul şi corespondenţele dintre literaturi —, comparatismul e o disciplină care implică obligatoriu calităţile istoriei, criticii şi teoriei literare şi determină, din direcţia sa, modificări în structura şi în mijloacele acestora. Mai mult, pornind de la cunoaşterea pozitivă a faptelor comparabile din

literatură, metoda comparativă conduce la consideraţii care ţin de condiţia şi înălţimea filozofiei.

Plasîndu-se, prin subiectul lucrării, într-o recentă polemică din presa literară (*Între istoria literară şi critica literară*), prof. dr. O. Papadima demonstrează falsitatea conflictului dintre critica şi istoria literară. Istoricului literar îi este indispensabilă sensibilitatea contemporană aşa cum criticului adevărat i-ar fi fatală absenţa perspectivei istorice asupra literaturii.

Comunicarea prezentată de prof. dr. doc. I. C. Chiţimia (*Cercetare şi metodă în domeniul literaturii vechi*) echivalează cu un mic cod al problemelor şi metodelor necesare în studiul literaturilor vechi. Domeniu greu de abordat fără pregătire multilaterală şi iniţiere largă în mai toate domeniile ştiinţei, literatura veche se refuză cercetătorului superficial, înarmat numai cu mijloacele intuiţiei. Sînt obligatorii mai ales calităţi de erudiţie, deoarece studiile de literatură veche ies inevitabil din planul naţional, lămurind prin firea lucrurilor, probleme de ordin internaţional.

Contribuţii însemnate la definirea metodelor în istoria literară sînt cuprinse şi în celelalte comunicări: Gh. Vrabie, *Cu privire la unele criterii de clasificare şi periodizare a folclorului*; G. G. Ursu, *Probleme ale periodizării în studiul literaturii*; Stancu Ilin, *Faze şi moment optim în cercetarea de istorie literară*; Elena Stan, *Istoria literaturii şi istoria presei*.

Partea a II-a a consfătuirii e dominată de lucrarea criticului Vladimir Streinu, *Critica literară românească între 1920—1945*. Ideea centrală ar fi că pentru perioada interbelică reprezentativă este, în critica noastră, linia estetică, ilustrată magistral de Eugen Lovinescu, apoi de a treia generaţie de maiorescieni — T. Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Ş. Cioculescu, G. Călinescu şi — trebuie adăugat —, într-o formulă dintre cele mai convingătoare, de însuşi autorul comunicării — Vladimir Streinu. O altă concluzie a lucrării se referă la dubla semnificaţie istorică a criticii estetice dintre cele două războaie: ea reflectă, pe de o parte, însuşi procesul, „dinamismul intern" al literaturii române din aceeaşi epocă; are, apoi, în alt plan, o semnificaţie general-culturală, prin aceea că promovînd ireductibilitatea valorii estetice, ţintea la menţinerea, necesară, şi a purităţii altor valori, care, tentate să invadeze teritoriul esteticului, îşi alterau pînă la desfigurare propriul lor specific.

Lucrarea prof. V. Iancu (*Metoda fenomenologică în critica literară*) întreprinde cîteva delimitări pertinente în critica fenomenologică şi conchide că evoluţia din ultima vreme către analiza sociologică transformă acest tip de critică într-unul de la care se pot aştepta „roade" noi pentru întreaga ştiinţă literară.

Alte lucrări se ocupă de probleme ale criticii străine: N. I. Popa, *Tendinţe noi în critica franceză actuală*; Tatiana Nicolescu, *Şcoala formală în contextul istoriei literare ruse*; A. Kovacs, *Modalităţi ale criticii ruse la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea*; R. Hîncu, *Contribuţii la o viziune socială a inspiraţiei poetice în Antichitate*.

O comunicare de Tr. Bîrăescu priveşte *Bazele estetice ale judecăţii de valoare în critica literară*, o alta se intitulează *Sistemul în critica literară* (Marian Vasile).

Cel mai cuprinzător e capitolul dedicat stilisticii şi structuralismului critic, unde s-au citit 11 comunicări. În această a 3-a parte apare cel mai bine spiritul deschis consfătuirii de „Metodologia istoriei şi criticii literare". Modalitate recent preluată de ştiinţa noastră literară, dar de mare influenţă în actualitate, critica stilistică şi structurală este examinată din numeroase unghiuri de vedere: E. Tudoran, *Structura artistică a operei şi istoria fenomenului literar*; D. Irimia, *Stilistica şi problema cercetării limbajului poetic românesc*; St. Munteanu, *Structura lingvistică şi analiza stilistică*; Gh. Bulgăr, *Cantitate şi calitate în limbajul literar*; G. I. Tohăneanu, *Analiza stilistică a poemului arghezian „Dacica"*; Al. Husar, *Structură şi strat*; Adelina Piatkowski, *Structurile grafice în sprijinul interpretării structurilor epice*; Roxana Sorescu, *Cîteva contribuţii la o analiză structurală a operei literare* etc.

Într-o interesantă lucrare (*Studiul literaturii ca serie de fapte specifice*) prof. M. Novicov, privind literatura prin prisma unor concepte matematice, ajunge la ideea că literatura se dez-

voltă pe de o parte din sine însăşi, dar se încadrează, în acelaşi timp, unor serii culturale mai largi, în contextul cărora îşi modifică parţial termenii propriei sale serii.

N-au lipsit, cum s-a afirmat, atitudinile opuse. Astfel, prof. Paul Cornea (*Consideraţii despre aplicarea statisticii în poetică şi stilistică*) demonstrează că metodele matematice nu sînt, deocamdată, eficiente în studiul structurilor semiologice.

Prof. S. Marcus, dimpotrivă, încercînd o aplicare concretă a *Metodelor matematice în studiul dramei. Strategia personajelor în teatru*, tinde să evidenţieze precocitatea şi exactitatea statisticii în analiza critică.

Comunicările au fost urmate de discuţii şi dezbateri, la care au contribuit prof. I. C. Chiţimia, prof. M. Novicov, prof. Liviu Rusu, conf. univ. Monica Lazăr, conf. univ. T. Nicolescu, Dan Zamfirescu şi alţi participanţi la consfătuire.

În cuvîntul de închidere, prof. dr. doc. Al. Dima, directorul Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu", a relevat însemnătatea consfătuirii, evidenţiind aportul ei la elucidarea unor probleme ale ştiinţei literare contemporane.

Vasile Marian

BIBLIOGRAFIE

Din publicații intrate în biblioteci între 1 sept. și 31 dec. 1968

Întocmită de ION STOICA și MIHAIL VATAN

LISTA

PERIODICELOR CONSULTATE CU ABREVIERILE FOLOSITE:

A. = Amfiteatru (nr. 9, 10, 11)
Arg. = Argeș (nr. 9, 10, 11, 12)
As. = Astra (nr. 9, 10, 11, 12)
At. = Ateneu (nr. 9, 10, 11, 12)
C. = Contemporanul (nr. 36—52)
Cr. = Cronica (nr. 37—52)
Fam. = Familia (nr. 9, 10, 11, 12)
Gaz. lit. = Gazeta literară (nr. 36—40)
Iași. lit. = Iașul literar (nr. 8, 9, 10, 11, 12)
K. = Korunk (nr. 8, 9, 10, 11, 12)
L. = Luceafărul (nr. 37—52)
L. r. = Limba română (nr. 5, 6)
Lb. și lit. = Limbă și literatură (nr. 16)
Lupta de clasă (nr. 9, 10, 11, 12)
Mag. ist. = Magazin istoric (nr. 9, 10, 11, 12)
O. = Orizont (nr. 8, 9, 10, 11)
R. = Ramuri (nr. 10, 11, 12)
Rev. etnogr. folc. = Revista de etnografie și folclor (nr. 5, 6)
Rev. ist. teorie lit. = Revista de istorie și teorie literară (nr. 4)
Rom. lit. = România literară (nr. 1—12)
Sec. = Secolul 20 (nr. 6, 7, 8, 9, 10, 11)
St. = Steaua (nr. 9, 10, 11)
St. univ. „Babeș-Bolyai" Philol. = Studia Universitatis „Babeș-Bolyai", Series Philologia (nr. 2)
T. = Teatrul (nr. 9, 10, 11, 12)
Tom. = Tomis (nr. 9, 10, 11, 12)
Tr. = Tribuna (nr. 37—52)
V. r. = Viața românească (nr. 9, 10, 11, 12

I — ESTETICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

a. Autori români

1. Bădescu, Horia, *Perspectiva noutății*. În: St, 19. nr. 10, oct. 1968, p. 39—40.
2. Baltag, Cezar, *Cititor în cuvinte*. În: Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 14 [Nu crede în funcția cathartică a poeziei].
3. Bîrăescu, Traian Liviu, *Condiția romanului*. În: Cr. 3, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 1, 9.
4. Bogdan-Dascălu, Doina, *Procedee ale limbajului poetic nefigurat*. În: O., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 84—86.
5. *Colocviu despre poezie. Existență și interpretare*. În: As., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 8 (I); nr. 12, dec, 1968, p. 5 (II) [Opinii ale lui Laurențiu Ulici, Cezar Baltag (I) și L. Ulici, Gh. Hagiu (II). În nr. 12 titlul este *Patriotismul*].
6. Cotruș, Ovidiu, *Despre exclusivism în artă*. În: Fam., 4, nr. 12, dec. 1968, p. 10.
7. Cotruș, Ovidiu, *Specific național și personalitatea artistică*. În: Fam., 4, nr. 10, oct. 1968, p. 9.
8. Doinaș, Ștefan Aug., *Delirul verbal*. În: Rom. lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 4.

9. Doinaș, Ștefan Aug., *Moda poetică 1968*. În : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 4 (I. Definirea conceptului).
10. Doinaș, Ștefan Aug., *Temperament liric și inovație*. În : Tom., 3, nr. 12, dec. 1968, p. 6, 7.
11. Doinaș, Ștefan Aug., *Tragic și demonic (I). (Fenomenul tragic)*. În : Arg., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 8, 18 [Din punct de vedere estetic-filozofic, dar și cu referiri la literatură].
12. Dumitriu, Dana, *Ritmicitatea romanului*. În : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 7.
13. *Epic-antiepic*. În : As., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 9 [Răspund în cadrul unei anchete : Sînziana Pop, Sorin Titel, Ion Topolog].
14. Gheorghiu, Mihnea, *Note la o estetică deschisă*. În : R., 5, nr. 12, 15 noiembrie 1968, p. 6.
15. Grigorescu, Dan, *Unitatea artă — literatură*. În : Cr., 3, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 1, 5.
16. Ivănescu, Mircea, *Manierism și creație*. În : Sec., nr. 7, 1968, p. 143—152 [Glose pe marginea romanului polițist].
17. Manițiu, Ion, *Autocrația monotipului estetic*. În : Tr., 12, nr. 46, 14 noiembrie 1968, p. 3.
18. Mărgeanu, N., *Inconștientul în literatura și arta contemporană*. În : Fam., 4, nr. 12, dec. 1968, p. 12.
19. Mărgineanu, N., *Literatura și dezechilibrarea individului*. În : R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 19, 23.
20. Mărgineanu, N., *Psihanaliză și literatură*. În : Tr., 12, nr. 45, 7 noiembrie 1968, p. 2.
21. Marino, Adrian, *Fenomenul originar*. În : Cr., 3, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 9 [Se pleacă de la eseul cu același titlu al lui Lucian Blaga, pentru a se elucida ideea de arhetip ca fenomen originar].
22. Marino, Adrian, *Limbajul*. În : Iaș. lit., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 71—80 (I) ; nr. 12, dec. 1968, p. 48—56 (II) [Dintr-un *Dicționar de idei literare*. Despre limbajul literar].
23. Marino, Adrian, *Literatură comparată sau estetică literară?* În : Cr., 3, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 9 [Cronica ideilor literare].
24. Marino, Adrian, *Literatură și semnificație*. În : Cr., 3, nr. 38, 21 sept. 1968, p. 9 [Cronica ideilor literare].
25. Oprescu, Eugenia, *Tradiție și inovație*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 613—620.
26. Pană, Aura, *Rațional și irațional în poezie*. În : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 76—78.
27. Pascadi, Ion, *Arta și societatea*. În : C., 39, 27 septembrie 1968, p. 8.
28. Pascadi, Ion, *Estetica între da și nu*. În : Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 15.
29. Pascadi, Ion, *Progresul în artă*. În : V. r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 95—102.
30. Popa, Marian, *Homo fictus*. Structuri și ipoteze [București], E. l., 1968, 336 p.
31. Rusu, Liviu, *Despre esența lirismului*. În : Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 8.
32. Sturzu, Corneliu, *Despre reguli*. În : Cr., 3, nr. 38, 21 sept. 1968, p. 8 [Forme poetice tradiționale și moderne].
33. Sturzu, Corneliu, *Liric — epic — dramatic*. În : Cr., 3, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 7 [Întrepătrunderea genurilor].
34. Sturzu, Corneliu, *Spațiul poetic*. În : Cr., 3, nr. 41, 12 oct. 1968, p. 7 (I) ; nr. 42, 19 oct. 1968, p. 6 (II).
35. Teodorescu, Virgil, *Parafa visului*. În : Rom. lit., 1, nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 4.
36. Tertulian, N., *Arta și societatea. Pe marginea congresului internațional de estetică de la Uppsala*. În : V.r., 21, nr. 12, decembrie 1968, p. 94—100.
37. Ursache, Magda, *Falsul oniric în poezie*. În : Cr., 3, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 7.
38. Zalis, Henri, *Vocația prozei*. În : Cr., 3, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 9 [Proza servind căutările literaturii].

b. Autori străini

39. Brecht, Bertolt, *Experiența intelectuală a catastrofei.* În românește de L. Voita. În: Sec., nr. 7, 1968, p. 36—39 [Despre romanul polițist].
40. Caillois, Roger, *Romanul polițist: jocul și drama.* În românește de Georgeta Horodincă. În: Sec., nr. 7, 1968, p. 43—54.
41. Čapek, Karel, *Holmesiana.* În românește de C. Barboricâ. În: Sec., nr. 7, 1968, p. 31—33 [Despre povestirile polițiste].
42. Chesterton, G. K., *Despre nuvela detectivă.* În: Sec., nr. 7, 1968, p. 29—30 [Despre povestirile polițiste].
43. Forster, Edward Morgan, *Aspecte ale romanului.* Traducere și postfață de Petru Popescu. București, E. l.u., 1968, 192 p.
44. Gramsci, Antonio, *Taylorismul sau „Mușchetarii".* În: Sec., nr. 7, 1968, p. 33—36 [Despre romanul polițist].
45. Van Dine, *Cele 20 de reguli ale romanului polițist.* În: Sec., nr. 7, 1968, p. 40—42.

II. — ISTORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

ADUNAREA GENERALĂ A SCRIITORILOR DIN ROMÂNIA, BUCUREȘTI — NOIEMBRIE 1968

46. Ceaușescu, Nicolae, *Cuvîntare la Adunarea generală a scriitorilor.* În: Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 1—5.
47. Stancu, Zaharia, *Raportul Comitetului de conducere al Uniunii Scriitorilor,* prezentat de acad. Zaharia Stancu, președintele Uniunii. În: L., 11, nr. 46, 16 noiembrie1968, p. 1, 2, 3.
48. *Rezoluția Adunării generale a scriitorilor.* În: Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968 p. 6.
49. Botez, Demostene, *Adunarea generală a scriitorilor 1968. Documente și învățăminte.* În: V. r., 21, nr. 12, decembrie 1968, p. 3—10.
50. Philiphide, Al., *Condiția scrisului.* În: Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 8 [Cuvînt la Adunarea generală a scriitorilor].
51. Preda, Marin, *Scriitorul și cuvîntul.* În: Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 7 [Cuvînt la Adunarea generală a scriitorilor].
52. *Probleme actuale ale literaturii române.* În: L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, f. p.; În: Rom. lit., 1, nr. 2, 17 oct. 1968, p. 6—10 [În întîmpinarea Adunării generale a scriitorilor din Republica Socialistă România].
53. Teodorescu, Virgil, *Revoluție și modernitate.* În: Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 10 [Cuvînt la Adunarea generală a scriitorilor].

a. Literatura română

1. În volume

54. Bălan, Ion Dodu, *Condiția creației. Portrete.* [București], E. l., 1968, 306 [—311] p. [Cuprinde: Cartea de poezie (In memoriam [Tudor Arghezi]; T. Arghezi; *Silabe*; Mihu Dragomir: *Pămîntul cîntecului*; N. Labiș: Evocare; M. Beniuc: *Cu faruri aprinse*; I. Brad: *Fîntîni și stele*; Dragoș Vrînceanu: *Columne*; I. Horea: *Umbra plopilor*; Aurel Rău: *Stampe*; Violeta Zamfirescu: *Ziua a șasea*; Vasile Nico-

lescu — profil de poet; Tudor George: *Veveriţa de foc*; Marin Sorescu: *Moartea ceasului*; Ion Gheorghe: *Nopţi cu lună pe Oceanul Atlantic*; Mihai Negulescu: *Ploile au venit ttrziu*; Gr. Hagiu: *Continentele ascunse*; Ion Alexandru: *Viaţa deocamdată*; Gh. Pituţ — profil de poet; Cartea de proză (Ionel Teodoreanu: *La Medeleni*; Pavel Dan: *Scrieri*; Ion Pas: *Cartea despre drumuri lungi*; Ion Brad: *Descoperirea familiei*; Pop Simion: *Orga de bambus*; Mihai Negulescu: *Rapsodie în Oaş*; Mihai Stoian: *Reporter în anchetă*; Marin Bucur: *Zi de vară pînă-n seară*; Iuliu Raţiu: *Planetă de adolescenţi*). Portrete (Gh. Şincai — patriot şi umanist; Andrei Mureşanu; Un precursor — Mihail Kogălniceanu; Titu Maiorescu — omul; Traian Demetrescu; Perpessicius — la 75 de ani); Scriitori de altădată într-o viziune modernă (*G. Bariţiu — Viaţa şi activitatea sa* de V. Netea; *Gh. Topîrceanu* de C. Ciopraga; *Dimitrie Anghel* de T. Vîrgolici; *Viaţa lui Alexandru Macedonski* de A. Marino; *Eminescu şi poezia populară* de Ion Rotaru); Pasiune şi cultură (Creaţie şi datorie; Gustul criticului; Pasiune şi cultură; Modă şi modern; Orizontul scriitorului; Atribute etice tradiţionale şi actuale; Unde eşti copilărie); Permanenţe (Cultul mamei; Ţăranii; Sfîrşit de seceriş; Ziua venea de demult; Vîrsta lui Făt-Frumos; Lecţia de literatură; Dascălii; Sentimentul nobil al muncii); Simpozion fantezist (Dialog cu adolescenţa; Omul sfinţeşte locul; ...Un Dante al nostru; Copilării; Flori de gheaţă sau Parabola poetului artificios)].

55. Bojin, Al., *Studii de stil şi limbă literară*: *Arghezi — Goga — Camil Petrescu — Coşbuc — Vlahuţă*. Bucureşti, E.d.p., 1968, 322[—324] p.
56. Călinescu, George, *Principii de estetică* [Antologie. Prefaţă: Ion Pascadi]. Bucureşti E.l., 1968, XXI + 410 p. (Col. Minerva).
57. *Cronicari munteni*. Prefaţă de Al. Piru. Antologie [Bucureşti] E.t., 1968, 239 p. (Col. Lyceum, 24).
58. Felea, Victor, *Reflexii critice*. Bucureşti, E.l., 1968, 311 p. [Cuprinde: **I.** Permanenţa şi actualitatea lui Eminescu; Poetul cîntecelor vibrante. **II.** Opinii despre artă la Caragiale; Sadoveanu despre scriitori şi literatură; Tudor Arghezi cronicar; G. Călinescu şi prestigiul publicisticii. **III.** Radu Stanca: *Versuri*; A. E. Baconsky: *Fiul risipitor, Fluxul memoriei*; Nina Cassian: *Disciplina harfei, Stngele*; Veronica Porumbacu: *Întoarcerea din Cythera*; Aurel Gurghianu: *Biografii sentimentale*; Ion Horea: *Umbra plopilor*; Nichita Stănescu: *Dreptul la timp, 11 elegii*; Marin Sorescu: *Poeme, Moartea ceasului*; Ion Alexandru: *Viaţa deocamdată, Infernul discutabil*; Petre Stoica: *Miracole*; Dimitrie Stelaru: *Mare incognitum*. **IV.** Aspecte ale criticii contemporane: A. E. Baconsky: *Poeţi şi poezie*; *Meridiane*; Mihail Petroveanu: *Studii literare*; Paul Georgescu: *Păreri literare*; I. Negoiţescu: *Scriitori moderni*; Cornel Regman: *Confluenţe literare*, George Munteanu: *Atitudini*; N. Manolescu: *Lecturi infidele*; Matei Călinescu: *Eseuri critice*; Virgil Ardeleanu: *Însemnări despre proză*; Francisc Păcurariu: *Scriitori latino-americani*. **V.** Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu. **VI.** Proza poetică arghezian (preludii), Un maestru al genului scurt [Ion Agîrbiceanu]; O carte de călătorie [Aurel Rău: *La marginea deşertului Gobi*]; Continuitate şi inovaţie în poezia românească din secolul douăzeci; Critică şi creaţie; Problema inovaţiei; Editarea integrală a clasicilor noştri. **VII.** Apollinaire, Robert Frost. **VIII.** Însemnări în actualitate (1957—1967).
59. Florescu, Vasile, *Conceptul de literatură veche*. Bucureşti, Edit. şt., 1968, 320 p.
60. Gherea, Ioan D., *Amintiri*. [Bucureşti], E.l., 1968, 108 p. [Despre: I. L. Caragiale, Matei Caragiale, George Enescu, Doctorul Petru Alexandrov].
61. Lovinescu, Eugen, *Texte critice*. Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi tabel cronologic de I. Negoiţescu. Bucureşti, E.t., 1968, 383 p. (Lyceum 30) [Cuprinde: Studiu introductiv (*E. Lovinescu, critic simbolist*); M. Eminescu; Din „Istoria literaturii române

contemporane (1900—1937)"; Din volumele „Critice" și „Memorii"; Alexe Procopovici sau „omul care n-a scris nimic"; Cei trei Caragiale: Ion, Luca și Matei; Pisica; Psihologia snobismului; Răspunsul lui E. Lovinescu la manifestul „Cercului literar" din Sibiu; Despre E. Lovinescu].

62. MANOLESCU, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*. [București], E.L., 1968, 143 p.

63. MARINO, Adrian. *Introducere în critica literară*. București, E.t., 1968, 556 p. Bibliogr. p. 501—533.

64. RĂU, Aurel, *Elogii*. Articole și eseuri. [București], E.L., 1968, 275[—279] p. [Cuprinde: Trepte (Prestigiul vechimii) [Mioriția]; Grigore Ureche cel adevărat; Pururi tînăr [Eminescu]; Laur [I. L. Caragiale]; Veac XX [Arghezi]; Un mare rapsod al poporului nostru [M. Sadoveanu]; Poetul vocațiilor multiple [Oct. Goga]; Gala Galaction; Călător printr-o lume rece și întunecoasă [G. Bacovia]; Un suris „ca o rază" [Ion Agîrbiceanu]; Emil Isac; Cartea după Matei [Matei Caragiale]; Sporind taina lumii [L. Blaga]; Drumul Oltului [Geo Bogza]; Inspirație și limbaj [Adrian Maniu]; Două evoluții (Un virtuos al emoției — Ion Pillat; Poezia lui V. Voiculescu)].

65. ȘERBAN, Geo, *Exegeze*. [București], E.L., 1968, 191 p. [Cuprinde: Posteritatea lui Alecu Russo; Scris-a Bălcescu „Trecutul și prezentul"?; Tînărul Odobescu; Tudor Vianu sau idealul perfecțiunii; Etica și estetica muncii la Tudor Arghezi; G. Călinescu sau plăcerea analizei].

66. SORIANU, Vlad, *Glose critice*. Critică și eseistică literară. [București], E.L., 1968, 212[—216] p. [Cuprinde: Partea întîi: Estetica în acțiune; Condiția științifică a criticii literare; Condiția filozofică a criticii literare; Diversificarea — obsesie și realitate; Mediocritate și platitudine în lirică; Filozofie și epică; Comunicabilul artistic; Specificul reflectării lirice; Probleme ale accesibilității în lirica nouă; Proză tînără — 1965; Originalitate și conformism în proza tînără; Proză și viziune etică; Poezia și contemporanii; Critica și poezia tînără; Critică și sinteză intelectuală); Partea a doua: Cărți, profiluri: Marin Preda — *Moromeții*, vol. II; Paul Anghel — *Arpegii la Siret*; Dramatismul regăsirii de sine: Ion Brad — *Descoperirea familiei*; Ion Brad — *Fîntîni și stele*; Ion Bănuță — *Lacrima diavolului*; Simplitatea adevărului cotidian: Pop Simion — *Triunghiul*; Spirala vîrstelor lirice: A. E. Baconsky — *Fiul risipitor*, *Fluxul memoriei*; O lirică a unghiurilor dificile: Petre Stoica — *Miracole*; Poezia egotismului elevat: Ana Blandiana — *Călcîiul vulnerabil*; Ion Alexandru — *Infernul discutabil*; Lirism și pudoare: Perpessicius — *Opere*, I; Alexandra Tîrziu — *Nu se poate preciza*; Sorin Titel — *Valsuri nobile și sentimentale*; Vasile Nicolescu — *Parabola focului*; Profiluri tinere: George Bălăiță, Corneliu Buzinschi, Radu Cârneci, Ovidiu Genaru, Ioanid Romanescu, Horia Gane; Partea a treia: Tradiții și prezențe. Latențe estetico-filozofice bacoviene; Pasiunea negației în critica lui Eugen Ionescu].

67. *Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu*. [Sub îngrijirea științifică a lui Ovidiu Papadima], [București], Edit. Acad., 1968, 496[—499] p. [Cuprinde: Al. Dima — *Constituirea literaturii române moderne în unitatea și diversitatea ei Privire generală*; Marin Bucur — *Un jurnal literar modern*: „*Note intime*" [Jurnalul lui C. A. Rosetti]; Marin Bucur — *Ziare din constelația „Românului" (1864—1866)*; Paul Cornea — *Un romancier român de limbă franceză în 1862*: *N. Predescu*; G. Călinescu — *Folclorul la „Convorbiri literare"*; Rodica Florea — *Poeți convorbiriști în perioada 1867—1895*; Eugenia Oprescu — *Manuscrisele lui Samson Bodnărescu*; Ovidiu Papadima — *Folclorul în periodicele lui B. P. Hasdeu („Traian" și „Columna lui Traian")*; Viorica Ionescu-Nișcov — *Colecția de basme a fraților Grimm „Kinder- und Heusmärchen" în România*; Dinu Pillat — *Nuvelistica lui I. Al. Brătescu-Voinești în perspectiva timpului*; Teodor Vîrgolici — *Mateiu I. Caragiale*; Marcel Duță — *Un destin literar — Cincinat Pavelescu*; Cornelia Ștefănescu — *Publicistica lui Mihail Sebastian*; Ion Opri-

şan — *Geneza trilogiei lui Ion Marin Sadoveanu*: *„Sfîrşit de veac în Bucureşti"*, *„Ion Sîntu"*, *„Copacul în flăcări"*; Const. Jalbă — *Arta construcţiei în epica lui G. Călinescu*].

68. Vianu, Tudor, *La société littéraire „Junimea"*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968, 252 p.
69. Vrabie, Gheorghe, *Folcloristica română*. Evoluţie, curente, metode. Bucureşti, E.l., 1968, VII + 448 p.
70. Zalis, Henri, *Romantismul românesc. Eseu despre vîrstele interioare ale curentului*. [Bucureşti], E.l., 1968, 232 p.

2. În periodice

71. Achiţei, Gheorghe, *Actualitatea în literatură*. În: L., 11, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 1.
72. *Ancheta noastră*. În: O., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 8—18 [Despre poezia noastră, limbajul poetic. Răspund: N. Ciobanu, Crişu Dascălu, Anghel Dumbrăveanu, Şerban Foarţă, Al. Jebeleanu, Cornel Ungureanu, Damian Ureche].
73. Andriescu, Al., *În jurul unei controverse: Tratatul academic în discuţie*. În: Cr., 3, nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 8 [Volumul al II-lea al *Istoriei literaturii române*].
74. Andriţoiu, Al., *Permanenţa poeziei patriotice*. În: C., nr. 45, 8 noiembrie 1968, p. 3.
75. Anghelescu, Mircea, *Contribuţii la stabilirea unor premise ale literaturii româneşti moderne* (1750—1780). În: Lb. şi lit., 16, 1968, p. 23—40.
76. Apetroaie, Ion, *Tendinţe novatoare ale prozei*. În: At., 5, nr. 11, noiembrie 1968, p. 2.
77. Băleanu, Andrei, *Reînnoirea teatrului prin literatură*. În: Gaz. lit., 15, nr. 39, 26 septembrie 1968, p. 6.
78. Bălu, Ion, *Vitalitatea poemului*. În: V. r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 87—91.
79. Bîrăescu, Traian Liviu, *Pentru valori stabile*. În: Tr., 12, nr. 38, 19 sept. 1968, p. 3 [Continuitate şi inovaţie în literatura noastră].
80. Boureanu, Radu, *Falsul conflict între generaţii*. În: V. r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 92—94 [Şi cu privire la lumea literară].
81. Bugariu, Voicu, *Spre o critică orală?* În: Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p.8.
82. Călinescu, Al., *Modă şi modele*. În: Iaş. lit., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 62—66 [În literatură română].
83. Chiţimia, I. C., *Discuţii de istorie literară*. În: Tr., 12, nr. 50, 12 dec. 1968, p. 3 [Despre unele critici aduse volumului II din tratatul de *Istoria literaturii române*].
84. Chiţimia, I. C., *Transilvania în coordonatele sale istorico-folclorice*. În: Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 579—586.
85. Cioculescu, Şerban, *Consideraţii marginale*. În: Gaz. lit., 15, nr. 38, 19 septembrie 1968, p. 1, 7 [Despre volumul al doilea al *Istoriei literaturii române*].
86. Cioculescu, Şerban, *„România literară" în trecut*. În: Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 13.
87. *Condiţia Tratatului de istoria literaturii*. În: Tom., 3, nr. 12, dec. 1968, p. 20 [Opiniile lui: Const. Ciopraga, Emilian Ştefănescu, Al. Dima].
88. Constatinescu, Ion, *Experienţa şi experimentul literar*. În: At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 2, 3.
89. Creţu, N., *Modernitate şi valoare*. În: Iaş. lit., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 67—70 [Despre sensul relaţiei dintre valoare şi modernitate, cu raportări la poezia lui Vintilă Ivănceanu, Virgil Mazilescu, Marin Sorescu].
90. Crişan, Constantin, *Literatura română de azi în conştiinţa lumii contemporane* (Secvenţe şi propuneri aproximativ esenţiale). În: Iaş. lit., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 57—61.
91. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Discuţie în jurul volumului *Dificultăţile sintezei istorico-literare* de Ion Apietroaie. În: At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 2, 3.

92. Crohmălniceanu, Ov. S., *Momentul romanului.* În : L., 11, nr. 52, 28 dec. 1968, p. 3, 7 [Despre romanul românesc în 1968].
93. Crohmălniceanu, Ov. S., *O boală veche în forme noi.* În : V.r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 80—86 [Despre problemele valorificării literare].
94. Crohmălniceanu, Ov. S., *Sinteze contemporane : Critica — merite și scăderi.* În : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 14—15.
95. Cubleșan, Constantin, *Utilitatea unei lucrări.* În : At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 3 [*Istoria literaturii române*, vol. al II-lea].
96. Damian, S., *Convergențe.* În : L., 11, nr. 52, 28 dec. 1968, p. 3 [Despre romanul românesc în 1968].
97. David, Gyula, *A román próza új erövonalai* [Noile linii de forță ale prozei românești]. În K., 27, nr. 10, oct. 1968, p. 1477—1483.
98. *De vorbă cu Demostene Botez despre : „Literatura noastră și problemele lumii contemporane".* În : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 44—46.
99. Dogaru, Vladimir, *Curentul literar de la Junimea.* În : Lb. și lit., 16, 1968, p. 127—144.
100. Doinaș, Ștefan Aug., *Beția de imagini.* În : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 4 ; nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 4.
101. Doinaș, Ștefan Aug., *Copiii teribili.* În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 4 ; nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 4 [Despre poezia tînără].
102. Doinaș, Ștefan Aug., *Cuvîntul capcană.* În : Rom. lit., 1, nr. 2, 17 octombrie 1968, p. 4 [Despre poezia contemporană].
103. Doinaș, Ștefan Aug., *Disprețul pentru formă.* În : Rom. lit., 1, nr. 6, 14 noiembrie 1968, p. 4 [În poezia contemporană].
104. Doinaș, Ștefan Aug., *Etape ale meditației lirice.* În : Tom., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 6 [Despre poeziile lui : Alexandru Protopopescu, Adi Cusin și Cezar Ivănescu].
105. Doinaș, Ștefan Aug., *Falsa profunzime.* În : Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 4, nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 4 [În poezia tînără].
106. Doinaș, Ștefan Aug., *Modalități lirice actuale.* În : C., nr. 41, 11 octombrie 1968, p. 3.
107. Doinaș, Ștefan Aug., *Simptome ale diversității poetice.* În : Tom., 3, nr. 9, sept. 1968 p. 7, 22 [Referiri la creația mai multor poeți tineri].
108. Drăgan, Gheorghe, *Conștiință critică și expresie poetică.* În : Iaș. lit., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 46—49 [În poezia noastră actuală].
109. *Drumurile prozei.* În : O., 19, nr. 8, 1968, p. 6—8 [Răspund în cadrul unei anchete despre proza tinerilor, despre experiment, despre atitudinea criticilor literari : Iulian Neacșu, Sergiu Levin, Mihai Pelin].
110. Dumitriu, Dana, *Proza ardeleană.* În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 8.
111. Dumitriu, Dana, *Sinteze contemporane : dramaturgia.* În : Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 14—15.
112. Duță, Marcel, *Problematica modernă a teatrului și teatrul românesc actual. Partea a II-a. Teatrul absurdului.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 633—652.
113. Duțu, Al., *Diversificarea preocupărilor cărturărești la umaniștii români.* În : Lb. și lit., 16, 1968, p. 13—21.
114. Fanache, V., *Unirea ca motiv poetic.* În : Tr., 12, nr. 48, 28 noiembrie 1968, p. 3 [Unirea Transilvaniei cu România în 1918].
115. Ghidirmic, Ovidiu, *Sentimentul „balcanismului".* În : R., 5, nr. 12, 15 decembrie 1968, p. 5.
116. Giurgiu, Felicia, *Considerații asupra sonetului din literatura română.* În : O., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 44—53.
117. Grigorescu, Dan, *Funcția actuală a criticului.* În : C., nr. 41, 11 octombrie 1968, p. 6.

118. Grigorovici, Ilina, *Personaje și autori.* În : L., 11, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 6, 7 [Despre romanele : *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu și *În absența stăpînilor* și *Animale bolnave* de N. Breban].

119. Grigurcu, Gheorghe, *Poezie și timp.* În : Rom. lit., 1. nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 8—9.

120. Guga, Elena, *Poezia prozei.* În : L., 11, nr. 52, 28 dec. 1968, p. 3, 7 [Despre romanul românesc în 1968. Referiri la Zaharia Stancu și Fănuș Neagu].

121. Guga, Romulus, *Tradiția adevărului.* În : Tr., 12, nr. 40, 3 oct. 1968, p. 3 [Continuitate și inovație în literatura noastră].

122. Horodincă, Georgeta, *Ora exactă.* În : Sec., nr. 9, 1968, p. 151—155 [Note despre proza actuală, cu referiri la Dumitru Țepeneag, Mihail Blecher, Marin Preda].

123. Iliescu, Adriana, *Prezențe transilvănene la sfîrșitul secolului al XIX-lea. I. Revista „Familia" în anii 1890—1900 ; II. Revista „Vatra".* În : V.r., 21, nr. 11, noiembrie 1968, p. 80—86.

124. Iliescu, Adriana, *Rațiune și ataraxie. Despre clasicismul unor tineri poeți.* În : V.r., 21, nr. 12, decembrie 1968, p. 82—87.

125. Iorgulescu, Mircea, *Dilemele prozei scurte.* În : L., 11, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 4.

126. Iorgulescu, M., *O singură întrebare.* În : R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 16, 23 [Cu privire la tratatul de *Istoria literaturii române*, vol. II].

127. Istrate, Gavril, *Școala ardeleană și rolul ei în dezvoltarea limbii noastre literare.* În : St., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 57—61.

128. Ivașcu, George, *Presa literară.* În : C., nr. 41, 11 octombrie 1968, p. 1, 8.

129. Ivașcu, George, *Școala ardeleană. Semnificația istorică, ideologică și estetică.* În : V.r., 21, nr. 11, noiembrie 1968, p. 50—62.

130. Ivasiuc, Al., *Funcția literaturii.* În : C., nr. 36, 6 septembrie 1968, p. 3.

131. Kivu, Dinu, *Anul dramaturgiei?* În : C., nr. 52, 27 decembrie 1968, p. 7 [Trecere în revistă a creațiilor românești ale anului 1968].

132. Lăudat, I. D., *Conștiința unității.* În : Cr., 3, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 9 [Conștiința unității naționale la scriitorii noștri].

133. Laurențiu, Dan, *Afinități și structuri.* În : L., 11, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 3, 7 [Poezia noastră în 1968. Referiri la : Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, Constanța Buzea, Șt. Aug. Doinaș, Leonid Dimov, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe, Ilie Constantin, Gh. Pituț, Cezar Ivănescu].

134. *Literatură și societate.* În : As., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 6—7 [Anchetă realizată de Voicu Bugariu și Emil Rădulescu. Răspund : G. Dimisianu, Ștef. Aug. Doinaș, Nicolae Manolescu, Valeriu Ripeanu, Radu Theodoru].

135. Lungu, Alexandru, *Pseudo-absența unei generații lirice.* În : Tr., 12, nr. 37, 12 sept. 1968, p. 3 [Continuitate și inovație în literatura noastră].

136. Lungu, Ion, *Exigență și contemporaneitate.* În : Tr., 12, nr. 46, 14 noiembrie 1968, p. 3.

137. Manțiu, Ion, *Dramaturgia românească din Transilvania.* În : Tr., 12, nr. 48, 28 noiembrie 1968, p. 7.

138. Maniu, Leonida. *Romanul contemporan și idealul social.* În : Iaș. lit., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 43—46.

139. Manolescu, Gorun, *Doi poeți — două tendințe.* În : L., 11, nr. 52, 28 dec. 1968, p. 6, 7 [Leonid Dimov, Nichita Stănescu].

140. Manolescu, Nicolae, *Anul romanului?* În : L., 11, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 1 [Anul literar 1968].

141. Manolescu, Nicolae, *Către un nou clasicism?* În : L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 3 [Drumul literaturii noastre].

142. Manolescu, Nicolae, *Despre cronica literară.* În : C., nr. 46, 15 noiembrie 1968, p. 3.

143. Manolescu, Nicolae, *Pe marginea unor cărți de debut.* În : C., nr. 50, 13 decembrie 1968, p. 3 [Cu deosebire despre Ștefan Stoian și Tudor Octavian].
144. Marcea, Pompiliu, *O sută de ani de la apariția „Convorbirilor literare".* În : Lb. și lit., 16, 1968, p. 115—126.
145. Marino, Adrian, *Criteriile actualității.* În : C., nr. 39, 27 septembrie 1968, p. 3 [În creația literară].
146. Marino, Adrian, *Diversificarea cronicii literare.* În : Cr., 3, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 9 [Cronica ideilor literare].
147. Marino, Adrian, *Literatura română în prezentare străină.* În : Cr., 3, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 9 [Despre *Rumänische Literatur der Gegenwart (1944—1966)*, versiune germană a *Literaturii române de azi* de D. Micu și N. Manolescu, realizată de Ernst Erwin Lange-Kowal, la care se adaugă o *Introducere istorică* despre popor, limbă și literatură].
148. Marino, Adrian, *Modern.* În : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 67—75 (II) (Dintr-un *Dicționar de idei literare*) [Vezi începutul în nr. 7].
149. Marino, Adrian, *Obiectivitatea criticului.* În : At., 5, nr. 9, sept. 1968, p. 1, 3 [Vezi și nr. 6 și 8].
150. Marino, Adrian, *Povestea vorbei.* În : Cr., 3, nr. 40, 5 oct., 1968, p. 7 (I); nr. 41, 12 oct., 1968, p. 9 (II) [Cum înțeleg limbajul scriitorii noștri. Alege spre exemplificare : *Fragmente despre cuvinte* de Toma Pavel, *Realitate și limbaj* de Henri Wald și *Călătorie lingvistică în țara muzelor* de Sorin Stati].
151. Marino, Adrian, *Tratatul de istoria literaturii române (vol. II).* În : R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 16.
152. Matei, Dumitru, *Tradiție — permanență — continuitate.* În : Tr., 12, nr. 41, 10 oct. 1968, p. 3.
153. Micu, D., *Poezia-direcții, structuri, atitudini lirice.* În : Rom. lit., 1, nr. 2, 17 octombrie 1968, p. 8—9.
154. Micu, D., *Prezența unei literaturi.* În : Cr., 3, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 7, 8 [Literatura transilvăneană].
155. Mincu, Marin, *Criticii și „critica".* În : Tom., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 6, 22.
156. Miron, I., *Poezia transilvăneană în evoluția ei.* În : At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 13, 18.
157. *Mișcarea literară 1968.* În : Rom. lit., 1, nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 6—7 [Răspunsuri de : Matei Călinescu (*Roman și creație*); Victor Felea (*Calitate și abundență*); Adrian Marino (*Revistele*); Edgar Papu (*Polivalențe*); Cornel Regman (*Mereu anul poeziei*); M. Ungheanu (*Încercare de bilanț*)].
158. Munteanu, Aurel Dragoș, *Implicații actuale.* În : Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 8—9 [În poezie].
159. Munteanu, Aurel Dragoș, *Preliminarii : O generație poetică.* În : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 8—9.
160. Munteanu, Aurel Dragoș, *Un lirism al mișcării.* În : Rom. lit., 1, nr. 6, 14 noiembrie 1968, p. 8—9.
161. Munteanu, George, *Destin literar transilvan.* În : Cr., 3, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 1,7.
162. Netea, Vasile, *Scriitori români luptători pentru unirea Transilvaniei.* În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 5.
163. *Noul volum al Istoriei literaturii* (Cronică literară de Const. Ciopraga). În : Cr., 3, nr. 41, 12 oct. 1968, p. 8 [Se referă la volumul al II-lea al *Istoriei literaturii române*].
164. *Opinii despre roman* În: L., 11, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 7. [Articole semnate de: Sorin Alexandrescu — *Foșnetul timpului* (despre romanul *Iarna Fimbul* de Alice Botez); Matei Călinescu — *Balcanism și atitudine estetică* (despre romanul *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu); Ilina Grigorovici — Sensul unei mutații. Proza istorică (despre romanele *Vînzarea de frate* de Eugen Barbu și *Pașala* de Ștefan Popescu)].

165. Partin, C., *Spiritul critic și moștenirea literară.* În : Iaș. lit., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 67—70.

166. Philippide, Al., *Despre un sentiment românesc al naturii.* În : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 1, 12; nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 12; nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 12.

167. Philippide, Al., *Măsură și echilibru.* În : C., nr. 46, 15 noiembrie 1968, p. 1 [În literatura română].

168. Pillat, Dinu, *Proza română dintre cele două războaie mondiale.* În : L., 11, nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 3, 7.

169. Piru, Al., *Istoria literaturii române. (vol. II).* În : Rom. lit., 1, nr. 2, 17 octombrie, 1968, p. 12—13; nr. 3, 24 oct. 1968, p. 12; nr. 4, 31 oct. 1968, p. 12.

170. Piru, Al., *Literatura fantastică.* În : Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 12; nr. 6, 14 noiembrie 1968, p. 15.

171. Popescu, Ana Maria, *Contemporaneitatea piesei istorice originale.* În : V. r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 90—94.

172. Popescu, Magdalena, *Sinteze contemporane : Posibilitățile prozei.* În : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 14—15.

173. Popescu, Petru, *„Consensul critic".* În : L., 11, nr. 52, 28 dec. 1968, p. 6 [Critici literari la noi în 1968].

174. Preda, Marin, *Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar.* În : Rom. lit., 1, nr. 1 10 octombrie 1968, p. 4—5.

175. Prelipceanu, N., *Fiecăruia, înaintașii săi.* În : Tr., 12, nr. 37, 12 sept. 1968, p. 3 [Continuitate și inovație în literatura noastră].

176. Raicu, Lucian, *Romanul total.* În : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 11 [Mișcarea literară românească în 1968].

177. Raicu, Lucian, *Spiritul critic.* În : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 9.

178. Săndulescu, Al., *Un capitol din istoria romanului românesc.* În : L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 7.

179. Scarlat, Teodor, *O expoziție a poeziei tinere acum 31 de ani.* În : Arg., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 8 [Expoziție antologică a poeziei tinere deschisă la București, în 1937, de către tinerii care erau greu acceptați pe atunci la revistele literare de prestigiu. Au fost expuse manuscrise].

180. Serban, Geo, *Deocamdată, istorie literară...* În : L., 11, nr. 47, 23 noiembrie 1968, p. 6, 7 [Necesitatea prețuirii scriitorilor la justa lor valoare, cercetarea domeniilor lăsate în umbră].

181. Simion, Eugen, *A citi, a reciti.* În : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 8—9 [Misiunea criticii literare].

182. Simion, Eugen, *În jurul unui concept.* În : Gaz. lit., 15 nr. 36, 5 septembrie 1968, p. 1, 7 [Clasicismul realist].

183. Simion, Eugen, *Un moment al teatrului?* În : L., 11, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 1 [Momentul spiritual către care se îndreaptă dramaturgia noastră actuală].

184. Solomon, Dumitru, *Momentul premiselor.* În : Gaz. lit., 15, nr. 37, 12 septembrie 1968, p. 7 [Discuție despre proză].

185. Sorianu, Vlad, *Grupare literară și permanențe lirice.* În : At., 5, nr. 9, sept. 1968, p. 1, 2, 3 [Referiri la poeții : Radu Cîrneci, Ovidiu Genaru, Ioanid Romanescu, Mihail Sabin, Horia Gane, Sergiu Adam, Voicu Octavian].

186. Stănescu, C., *Creație și discurs în roman.* În : L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 4 [În literatura noastră actuală. Referiri mai ales la Al. Ivasiuc și N. Breban].

187. Stănescu, C., *Note despre timpul creației și timpul operei.* În : L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 2 [Cu referiri la poezia noastră actuală].
188. Stoica, Ion și Vatan, Mihail, *Bibliografie.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 697—716 [Estetică, teorie, critică și istorie literară ; 15 aprilie — 15 iunie 1968].
189. Streinu, Vladimir, *Critica literară românească dintre 1920—1945.* În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 8 ; nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 5 ; nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 5 ; nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 15 ; nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 5.
190. Streinu, Vladimir, *Poezia românească de azi.* În : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 5.
191. Țepeneag, D., *Ipostaze ale romanului actual.* În : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 noiembrie 1968, p. 8.
192. Tomuș, Mircea, *Pastelul românesc* (II). În : St., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 9—21 [Vezi nr. 8].
193. *Tratatul de istoria literaturii române, vol. II* [Cronica literară de M. Diaconescu]. În : Arg., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 2.
194. Ulici, Laurențiu, *Două stări ale romanului.* În : L., 11, nr. 49, 7 dec. 1968 p. 6[Despre romanele : *În absența stăpânilor* și *Animale bolnave* de N. Breban și *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu].
195. Ungureanu, Cornel, *Sensuri moderne ale romanului românesc.* În : O., 19, nr. 8, aug. 1968, p. 11—15 [Continuă articolul *Creația românească și fascinația cercurilor* din nr. 2[1968].
196. Ursache, Magda, *Poezia'68.* În : Cr., 3, nr. 50, 14 dec. 1968, p. 6, 7, 8.
197. Vlad, Ion, *Cercetarea critică. Soluții și ezitări metodologice.* În : Tr., 12, nr. 44, 31 oct. 1968, p. 3 (I) ; nr. 45, 7 noiembrie 1968, p. 3 (II).
198. Zamfirescu, Dan, *Nici istorie literară, nici critică literară.* În : Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 12 [Despre volumul al II-lea al tratatului de *Istoria literaturii române*].

3. Scriitori români

199. Ivanovici, Victor. *Un poet al câmpiei.* În : L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 6 [Despre poeziile lui **G. Alboiu** cuprinse în volumele *Câmpia eternă* și *Avatar*].
200. **ALECSANDRI**, Vasile, *Teatru.* Ediție îngrijită, note și bibliografie de G. Pienescu. Prefață de C. Ciopraga. [București], E.t., [1968], 592 p. (Lyceum, 40).
201. Leon, Aurel, *Vasile Alecsandri.* În : Cr., 3, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 6, 7 [Comentarea unor documente privind viața poetului].
202. Crohmălniceanu, Ov. S., **Ion Alexandru**. În : V.r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 62—65.
203. Anineanu, Marta, *Despre* **Tudor Arghezi**. În : L., 11, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 7 [Despre unele scrisori ale lui Lucian Blaga adresate scriitoarei Melania Livadă. Este reprodus un fragment de scrisoare în care L. Blaga își compară poezia proprie cu cea a lui T. Arghezi].
204. Arghezi, Baruțu T. *Aderca Felix.* În : L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 6 [Prețuirea lui Aderca de către Tudor Arghezi și strînsa lor colaborare la „Bilete de papagal"].
205. Arghezi, Baruțu T., *Despre Ion Anestin.* În : L., 11, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 6 [Din însemnările lui T. Arghezi, comentate].
206. Arghezi, Baruțu T., *Despre limba veche românească.* În : L., 11, nr. 38, 21 sept. 1968, p. 6 [Părerile lui Tudor Arghezi].
207. Arghezi, Baruțu T., *Despre Nicolae Iorga.* În : L., 11, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 6 [Raporturile lui T. Arghezi cu N. Iorga. Sînt reproduse și notele unei tablete nepublicate despre N. Iorga].

208. ARGHEZI, BARUȚU T., *„La voix du peuple”*. În : L., 11, nr. 47, 23 noiembrie 1968, p. 6 [Despre un articol din 1909, publicat în ziarul elvețian cu titlul de mai sus, în care se vorbește despre imixtiunea agenților poliției în corespondența primită de străini. Printre străini este amintit și T. Arghezi. Sînt redate și fragmente din povestirea cazului de către T. Arghezi însuși].

209. ARGHEZI, BARUȚU T., *„Omul nou”*. În : L., 11, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 6 [Părerile lui Tudor Arghezi despre omul nou, socialist, creator de frumuseți artistice].

210. BĂLĂȘESCU, S., *Tudor Arghezi și „Viața românească”*. În : V.r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 122—123.

211. CORNEA, Paul, *Controverse în jurul aplicării structuralismului la analiza literară. Pe marginea interpretării unui poem de Tudor Arghezi*. În : V.r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 75—89.

212. GOGA, N., *Elemente populare în proza argheziană*. În : Cerc. lingv., 13, nr. 2, iulie-decembrie, 1968, p. 269—279.

213. MANU, Emil, *Prolegomene argheziene*. [București], E.l., 1968, 224 p.

214. MOȚIU-MARCUS, Aurora, *Observații asupra alternării unor dublete verbale în poezia lui Tudor Arghezi*. În : Lb. și lit., 16, 1968, p. 195—209.

215. NICOLESCU, Vasile, *Poésie vivante*. În : Sec., nr. 6, 1968, p. 155—157 [Traduceri din Tudor Arghezi în revista elvețiană cu titlul de mai sus].

216. PETROVEANU, Mihail, *Tudor Arghezi și sensurile călătoriei*. În : St., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 26—29 [Pe marginea volumelor de *Scrieri*].

217. SIMION, Eugen, *Recitind pe Arghezi*. În : L., 11, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 3, 7 (I) ; nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 6, 7 (II).

218. TOHĂNEANU, G. I., *Analiza stilistică a poemului arghezian „Dacica”*. În : L.r., 17, nr. 5 1968, p. 423—432.

219. BANUȘ, Maria, *Încă o stea*. În : C., nr. 37, 13 septembrie 1968, p. 3 [Traducerea poeziilor lui **G. Bacovia** în limba franceză].

220. MUNTEANU, Aurel Dragoș, *Bacovia în limba franceză*. În : Fam., 4, nr. 10, oct. 1968, p. 15 [În traducerea lui Aurel George Boeșteanu, editura Seghers].

221. IORGULESCU, Mircea, *Cultul epicului*. În : L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 6 [Despre proza lui **Ion Băieșu**.

222. SĂLĂGEAN, Sergiu, *Conversînd despre proză*. În : L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 6 [Despre nuvelele lui **George Bălăiță**].

223. Tribunul. Pagini literare și publicistice despre N. Bălcescu. Antologie și cuvînt înainte de Valeriu Râpeanu [București], Edit. militară, 1968, 144 p. (Columna).

224. BĂRBULESCU, Simion, **Cezar Baltag**. În : Iaș. lit., 19, nr. 12, dec. 1968, p. 57—60.

225. CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Laudă versului*. În : L., 11, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 6 [Pe marginea volumului *Monada* de Cezar Baltag].

226. ULICI, Laurențiu, *Astarte, monologînd....* În Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 15 [Despre poemul lui Cezar Baltag *Țărmul zadarnic*].

227. CREȚU, N., **Ștefan Bănulescu**. În : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 49—51.

228. **BANUȘ, Maria**, *Tocmai ieșeam din arenă*. Cronică literară de Alexandra Indrieș, în : O., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 84—87.

229. **BĂNUȚĂ, Ion**, *Olimpul diavolului*. Cronică literară de : Nicolae Ciobanu, în : O., 19, nr.8, aug., 1968, p. 53—56 ; Gr. Grigurcu : *Nostalgia epopeii*, în : Fam., 4, nr. 10, oct. 1968, p. 10.

230. **BARANGA, Aurel**, *Comedii*. Recenzie de Ilina Grigorovici, în : L., 11, nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 6.

231. BARANGA, Aurel, *Poezii*. Cronică literară Nicolae Manolescu, în : C., nr. 37, 13 sept.1968, p. 3.

232. **BARBU, Eugen**, *Teatru*. Cronică literară de: Constantin Cubleşan, în: Tr., 12, nr. 46, 14 noiembrie 1968, p. 3; N. Manolescu, în: C., nr. 36, 6 sept. 1968, p. 3.
233. *De vorbă cu Eugen Barbu*. În: Gaz. lit., 15, nr. 40, 3 octombrie 1968, p. 1, 5.
234. MANU, Emil, *Poetul B. Iova. Un pseudonim al lui* **Ion Barbu**? În: St., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 121—122 [Pseudonim utilizat de Ion Vinea, Ion Barbu sau de ambii, într-o colaborare. Se discută diferite ipoteze].
235. NICOLESCU, Barbu, *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund"*. Cronică literară de Mircea Tomuş, în: St., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 81—85.
236. NICOLESCU, Basarab, *Interpretări aproape didactice din „Joc secund"*. În: Cr., 3, nr. 39, 28 sept., 1968, p. 6.
237. NIŢESCU, M., *Ambiţiile criticii „cosmologice"*. În: V.r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 72—79 [Despre diferitele modalităţi critice de interpretare a poeziei lui I. Barbu].
238. UNTEANU, Cristian, *Puritatea „Jocului secund"*. În: Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 30.
239. PERVAIN, I., **Gheorghe Bariţ** (*1812—1893*). *Contribuţii bio-bibliografice*. În: St. Univ. „Babeş-Bolyai", Philol., 1968, fasc. 2, p. 23—40.
240. **BLAGA, Lucian**, *Zări şi etape*. Cronică literară de: M. Ungheanu, în: L., 11, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 2; Zaharia Sângeorzan, în: Cr., 3, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 8; Magda Ursaches, în: At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 9; N. Manolescu, în: C., nr. 41, 11 oct. 1968, p. 3.
241. BRĂDĂŢEANU, Virgil, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*. În: Fam., 4, nr. 11, noiembrie 1968, p. 23, 24 (I); nr. 12, dec. 1968, p. 16, 17 (II).
242. CHELARIU, Traian, *Probleme de structură a versului în „Mirabila sămînţă"*. În: O., 19, nr. 9, 1968, p. 35—43 [Poezia lui Lucian Blaga].
243. COTRUŞ, Ovidiu, *Lucian Blaga, profesorul*. În: L., 11, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 8.
244. DIACONESCU, Mihail, *Lucian Blaga. Orizonturi expresioniste*. În: As., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 8 (I); nr. 10, oct. 1968, p. 10, 20 (II).
245. DUMBRĂVEANU, Anghel, *Coordonatele dragostei în poezia lui Lucian Blaga*. În: O., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 43—53 (I); nr. 10, oct. 1968, p. 63—73 (II).
246. GIURGIU, Felicia, *Un termen dominant în poezia lui Lucian Blaga*. În: O., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 31—35.
247. HAGIU, Grigore, *Blaga: „Eu cred că veşnicia s-a născut la sat"*. În: L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 3.
248. INDRIEŞ, Alexandra, *Corola de minuni a lumii în poezia lui Lucian Blaga*. În: O., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 22—30.
249. LILLIN, Andrei A., *Şarpele cu solzii de ispită. Aspecte ale tragicului în primele drame ale lui Lucian Blaga*. În: O., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 54—60.
250. MAXIM, Ion, *Actualitatea „Poemelor luminii"*. În: O., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 11—16 [Volumul de poezii al lui Lucian Blaga].
251. MOLDOVAN, Florian, *Lucian Blaga în revista „Orizont"* (*Bibliografie*). În: O., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 60—62.
252. P. A., *Lucian Blaga despre 1 Decembrie 1918*. În: C., nr. 48, 29 noiembrie 1968, p. 3.
253. PITUŢ, Gheorghe, *Concret în poezia lui Lucian Blaga*. În: Gaz. lit., 15, nr. 38, 19 septembrie 1968, p. 3, 7.
254. STREINU, Valeriu, *Re-cunoaşterea lui Lucian Blaga*. În: Arg., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 2.
255. TODORAN, Eugen, *Tradiţia mitologică şi fondul autohton în concepţia lui Lucian Blaga*. În: O., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 16—21.
256. MADOŞA, Ion, **Ana Blandiana**. În: L., 11, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 6.
257. PILLAT, Dinu, **M. Blecher**. În: V.r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 40—47.

258. **BOGZA, Geo**, *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil. Fișe literare, povestiri, pamflete.* Prefață de G. Dimisianu. București, E.l., 1968, XXVII + 356 p. (Col. B.P.T. 468).

259. Bogza, Geo, *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil.* Cronică literară de M. Ungheanu, în: L., 11, nr. 41, 12 oct. 1968, p. 2; I. Sîrbu, în: Iaș. lit., 19, nr. 12, dec. 1968, p. 61—63; Magdalena Popescu, în: Rom. lit., 1, nr. 2, 17 oct. 1968, p. 13.

260. Apetroaie, Ion, *Geo Bogza.* În: Cr., 3, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 8.

261. Manolescu, Nicolae, *Prozatorul inefabil.* În: C., nr. 43, 25 octombrie 1968, p. 3 [Geo Bogza].

262. Vlad, Ion, *Nebănuitele aventuri ale reporterului.* În: St., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 90—94 [Reportajele lui Geo Bogza].

263. **BOTEZ, Alice**, *Iarna Fimbul.* Cronică literară de Ov. S. Crohmălniceanu, în: V.r., 21, nr. 11, noiembrie 1968, p. 87—90.

264. Eftimiu, Victor, **Demostene Botez** *la 75 de ani.* În: C., nr. 37, 13 septembrie 1968 p. 3.

265. Lăudat, I. D., **Octav Botez.** În: Cr., 3, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 9 [Fișă de istoriografie literară].

266. Gherghinescu, Vania, **Horia Bottea.** În: As., 3, nr. 12, dec. 1968, p. 4.

267. **BRAD, Ion**, *Ecce tempus.* Cronică literară de: Al. Protopopescu, în: Tom., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 5, Zaharia Sângeorzan, în: Cr., 3, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 8; Const. Cubleșan, în: Tr., 12, nr. 50, 12 dec. 1968, p. 3; Const. Călin, în: At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 8; George Muntean, în: C., nr. 50, 13 dec. 1968, p. 3; Magdalena Popescu, în: Gaz. lit., 15, nr. 37, 12 sept. 1968, p. 3.

268. Crohmălniceanu, Ov. S., *Obsesia istoriei la Ion Brad.* În: L., 11, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 6.

269. **BREBAN, Nicolae**, *Animale bolnave.* Cronică literară de: M. Ungheanu în: L., 11 nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 2; Zaharia Sângeorzan în: Cr., 3, nr. 51, 28 dec. 1968, p. 8; Mihai Diaconescu, în: Arg. 3, nr. 12, dec. 1968, p. 23; Lucian Raicu, în: Rom. lit., 1, nr. 6, noiembrie 1968, p. 9; N. Manolescu în: C., nr. 51, 20 dec., 1968, p. 3; Matei Călinescu: *Ficțiune și mit,* în: L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 3; Adrian Păunescu: *Conștiința vinovăției și a inevitabilului,* în: L., 11, nr. 50, 14 dec. 1968, p. 6.

270. Damian, S., *Trei ipostaze. Somnul.* În: Rom. lit., 1, nr. 2, 17 octombrie 1968, p. 12 [Despre literatura lui N. Breban].

271. Ionescu, Gelu, *N. Breban. Romanul absenței.* În: Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 8—9.

272. *O convorbire literară. Nicolae Breban și Nichita Stănescu.* În: Rom. lit., 1, nr. 11, 19 noiembrie 1968, p. 6—7.

273. Ulici, Laurențiu, *Herbert, copilul plictisit.* În: Cr., 3, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 8 [Personaj din romanul lui N. Breban *În absența stăpînilor*].

274. Guga, Elena, **I. Budai-Deleanu.** În: L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 6.

275. Oană, Ion, *Discuția despre formule de guvernămînt din „Țiganiada".* În: Lb. și lit., 16, 1968, p. 41—50.

276. Constant, Eugen, **N. Burlănescu-Alin.** În: R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 16, 23.

277. **CĂLINESCU, G.**, *Istoria literaturii române (Compendiu).* Cronică literară de Victor Felea în: St., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 79—81; [Discuție în jurul lucrării] Gh. Grigurcu: *Un indice critic.* în: At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 2.

278. Călinescu, G., *Principii de estetică.* Cronică literară de: M. Ungheanu, în: L., 11, nr 50, 14 dec. 1968, p. 2; Zaharia Sângeorzan, în: Cr., 3, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 8; Ov. S. Crohmălniceanu, în: Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 11; N. Mano-

lescu: *Principiile de estetică ale lui G. Călinescu*, în: C., nr. 47, 22 noiembrie 1968, p. 3; Al. Piru: *„Principii de estetică" într-o nouă ediție*, în: Rom. lit., 1, nr. 10, 12 dec. 1968, p. 12.

279. *G. Călinescu despre gloria literară*. Prezentare de Radu St. Mihail. În: Cr., 3, nr. 45, 9 oct. 1968, p. 9 [Cuprinde o scrisoare către poetul N. Ţaţomir].

280. Cesereanu, Domiţian, *Călinescianism*. În: Tr., 12, nr. 39, 26 sept. 1968, p. 3 [G. Călinescu privit ca critic literar].

281. Livadă, Melania, *Stil G. Călinescu*. În: C., nr. 52, 27 decembrie 1968, p. 3.

282. Săndulescu, Al., *Principii de bază ale istoriei literare*. În: Gaz. lit., 15, nr. 40, 3 octombrie 1968, p. 3 [Pe marginea opiniilor lui G. Călinescu].

283. Popescu, Petru, *Zacharias Lichter printre noi*. În: Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 8 [Cu privire la romanul lui **Matei Călinescu** *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*].

284. **CALLIMACHI, Scarlat,** *Ritmuri de clopote*. Versuri. Cu o prefaţă de Eugen Jebeleanu. [Bucureşti], E.l., 1968, 216 p.

285. **CĂLUGĂRU, Alice,** *Versuri*. Cu o introducere de Dumitru Micu [Bucureşti], E.l., 1968, 256 p.

286. *Două scrisori ale lui Caragiale*. În: As., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 9 [**I. L. Caragiale** către prof. I. C. Panţu, din Braşov].

287. Bîrlea, Ovidiu, *„La hanul lui Mînjoală" şi substratul folcloric*. În: At., 5, nr. 9, sept. 1968, p. 12.

288. Cioculescu, Şerban, *Amintiri*. În: Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 5 [Mai ales despre I. L. Caragiale, pornind de la volumul de *Amintiri* publicat de I. D. Gherea].

289. Cazimir, Ştefan, *Cromozomii şi literatura*. În: Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 12 [Note despre I. L. Caragiale şi **Mateiu Caragiale**].

290. Cioculescu, Şerban, *Despre „Crai" şi altele*. În: Rom. lit., 1, nr. 11, 19 noiembrie 1968, p. 5 [Mateiu Caragiale].

291. Vornicu, Mihai, *Mateiu Caragiale*. În: A., 3, nr. 34, oct. 1968, p. 557, 566.

292. Munteanu, Aurel Dragoş, *Omul profilat pe cer*. În: Rom. lit., 1, nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 8—9 [**Ion Caraion**].

293. Sălăgeanu, Sergiu, *Ion Caraion*. În: L., 11, nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 6.

294. **CÂRNECI, Radu,** *Umbra femeii* Cronica literară de: Zaharia Sângeorzan, în: Cr., 3, nr. 41, 12 oct. 1968, p. 8; Haralambie Ţugui, în: lit., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 83—84.

295. **CERNA, Panait,** *Floare şi genune*. Poezii. Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Valeriu Râpeanu [Ed. a 12-a, revăzută şi adăugită]. [Bucureşti], E.l., 1968, XLI + 197 p. (B.P.T., 186).

296. **CERNEŢ, Laurenţiu,** *Arşiţa*. Cronică literară de Nicolae Ciobanu, în: O., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 11—13.

297. Popa, Mircea, **Ilarie Chendi** *şi problemele limbii literare*. În: Cerc. lingv., 13, nr. 2, iulie-decembrie 1968, p. 281—293.

298. **CHIRIAC, Ion,** *Ce se numeşte toamnă*. Cronică literară de Zaharia Sângeorzan, în: Cr., 3, nr. 50, 14 dec. 1968, p. 8.

299. **CIOBANU, Mircea,** *Martorii*. Cronică literară de: M. Ungheanu, în: L., 11, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 2; [Zaharia Sângeorzan], în: Cr., 3, nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 8; Voicu Bugariu, în: As., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 8; Al. Protopopescu, în: Tom., 3, nr. 12, dec. 1968, p. 5; Ilina Grigorovici, în: R., 5, nr. 10, 15 oct. 1968, p. 7.

300. Nicolescu, Basarab, *Tentaţia şi imposibilitatea dogmei*. În: Cr., 3, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 7, 9 [Despre poeziile lui Mircea Ciobanu din vol. *Patimile*].

301. Cesereanu, Domiţian, *Biografie şi critică*. În: Tr., 12, nr. 42, 17 oct. 1968, p. 3 [Activitatea critică a lui **Şerban Cioculescu**].

302. Baciu, Alexandru, *Revoluția din Octombrie văzută de* **N. D. Cocea**. În : Mag. ist., 2, nr. 10, oct. 1968, p. 6—8.

303. **COLORIAN, Alex.**, *Poeme. Medalioane lirice.* Cu o prefață de D. Micu [București], E.l., 1968, XII + 266 p.

304. Tulniceanu, Petru, *Conachi — poetul.* În Tom., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 20 [**Costache Conachi**].

305. **CONSTANTIN, Ilie**, *Buna vestire.* Cronică literară de Zaharia Sângeorzan, în : Cr., 3, nr. 38, 21 sept. 1968, p. 8.

306. Rusu, M. N., **Ben Corlaciu**. În : Cr., 3, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 9.

307. Crișan, Constantin, *Câteva ipostaze stilistice ale adverbului* **așa** *în poezia lui* **George Coșbuc**. În : Lb. și lit., 16, 1968, p. 211—220.

308. Metea, Alexandru, *Realizarea raportului consecutiv și valorile lui stilistice în opera lui* **Ion Creangă**. În : L. r., 17, nr. 5, 1968, p. 433—438.

309. Popa, Mircea, *Doi admiratori străini ai lui Creangă.* În : At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 12, 13 [Ioan Urban Jarník și Hertvik Jarník].

310. Streinu, Vladimir, *Humulești.* În : Rom. lit., 1, nr. 6, 14 noiembrie 1968, p. 5 [Lumea copilăriei lui Creangă].

311. **CRIȘAN, Teodor**, *Ceasul cetății.* Recenzie de Radu Enescu, în : Fam., nr. 12, dec. 1968, p. 3.

312. **CUSIN, Adi**, *A fi.* Cronică literară de Zaharia Sângeorzan, în : Cr., 3, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 8.

313. Bădică, Ion, **Pavel Dan** *la Tulcea.* În : Tom. 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 20.

314. Ivanovici, Victor, *Demonie și ispășire la Pavel Dan.* În : L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 3.

315. **DASCĂLU, Crișu**, *Mînie și marmură.* Cronică literară de Nicolae Ciobanu, în : O., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 14—17.

316. Dima, Al., **Barbu Delavrancea**, *Profilul operei.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 587—592.

317. Papastate, C. D., *Tradem inedit.* În : Lb. și lit., 16, 1968, p. 235—247 [**Traian Demetrescu**].

318. Călinescu, Matei, *De la baroc la o estetică a ironiei.* În : L., 11, nr. 44, 2 noiembrie 1968, p. 6 [Poezia lui **Leonid Dimov**].

319. **DOINAȘ, Ștefan Aug.**, *Ipostaze.* Recenzie de Gheorghe Grigurcu, în : Fam., 4, nr. 12, dec. 1968, p. 2, 3.

320. Boldan, Emil, *Problema originalității în fabulele lui* **Alecu Donici** (*Admiratori și... judecători*). În Lb. și lit. 16, 1968, p. 61 — 78.

321. Alexandrescu, Matei, *Cu Șerban Cioculescu despre* **Mihail Dragomirescu**. În : Arg., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 3.

322. Dumitrașcu, Marius, *Mihail Dragomirescu. — Limite și viziuni dialectice.* În : L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 3, 7 (I) ; nr. 43, 26 oct. 1968, p. 6, 7 (II).

323. Ulici, Laurențiu, **Geo Dumitrescu**. În : L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 3.

324. Ciopraga, Const., **V. Eftimiu**, *poetul.* În : Cr., 3, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 8, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 8.

325. Piru, Al., *Amintirile unui orientalist.* În : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 12 [**Mircea Eliade**].

326. Cioculescu, Șerban, *Un portret inedit al lui* **Eminescu**? În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 12.

327. Cioculescu, Șerban, *Varietăți filologice.* În : Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 5 [Cu privire la *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*].

328. *Cronica lui Huru?* În : R., 5, nr. 12, 15 decembrie 1968, p. 9 [Despre fotografia inedită a lui M. Eminescu].

329. Dumitrescu, Ion, *Metafora mării în „Împărat şu proletar"* (II). În : Lb. şi lit., 16, 1968, p. 103—113 [vezi nr. 15, 1967].

330. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *„Eminescu" la Roma.* În : Sec., nr. 6, 1968, p. 153—154 [Un prim număr al unui buletin semestrial „Eminescu", sub responsabilitatea redacţională a Rosei del Conte].

331. Duţescu, M., *Da, un portret inedit al lui Eminescu.* În : R., 5, nr. 12, 15 decembrie 1968, p. 8.

332. Duţescu, M., *La o fotografie.* În : R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 11 [O fotografie inedită a lui M. Eminescu descoperită la Floreşti-Dolj].

333. Mincu, Marin, *Eminesciana.* În : Tom., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 6 [Ultimele volume de exegeză eminesciană semnate de I. Negoiţescu (*Poezia lui Eminescu*), D. Murăraşu (*Comentarii eminesciene*), G. C. Nicolescu (*Studii şi articole despre Eminescu*)].

334. Muntean, George, *Eminesciene — Harieta, Aglae şi Mihai — ştiri noi.* În : L., 11, nr. 41, 12 oct. 1968, p. 6.

335. Munteanu, George, *Expresivitatea poeziei eminesciene şi dificultăţile studierii ei.* În : Lb. şi lit., 16, 1968, p. 89—101.

336. Nitzulescu, D., *„I-am cunoscut pe Eminescu şi Caragiale".* În : Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 13 [Interviu de V. Firoiu].

337. Olaru, Alexandru, *Pretext psihosomatic.* În : R., 5, nr. 12, 15 decembrie 1968, p. 8 [Despre fotografia inedită a lui M. Eminescu].

338. Păcurariu, D., *Note despre clasicismul eminescian.* În : L., 11, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 6; nr. 38, 21 sept., 1968, p. 6.

339. Ursu, N. A., *Un manuscris necunoscut, din care a extras Eminescu mai multe „cîntece de lume".* În : L. r., 17, nr. 6, 1968, p. 485—495.

340. Uscătescu, George, *Eminescu.* În : A., 3, nr. 35, noiembrie 1968, p. 580.

341. Voia, Vasile, *Eminescu şi Byron. Un paralelism literar.* În : St. Univ. „Babeş-Bolyai", Philol., 1968, fasc. 2, p. 65—72 (I).

342. **Felea, Victor**, *Reflexii critice.* Cronică literară de M. Ungheanu, în : L., 11, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 2.

343. Regman, Cornel, *Poet şi critic.* În : Tom., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 5, 23 (I); nr. 10, oct. 1968, p. 5 (II) [Despre Victor Felea].

344. Manu, Emil, *Pe urmele „Ciocoilor noi".* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 678—681 [**Nicolae Filimon**].

345. Rusu, M. N., **Ion Frunzetti.** În : Cr., 3, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 9.

346. Daniel, Paul, **B. Fundoianu**, *inedit. 70 de ani de la naşterea poetului.* În : Rom. lit., 1, nr. 6, 14 noiembrie 1968, p. 13.

347. Daniel, Paul, *Cu B. Fundoianu hoinărind prin Parisul literar.* În : L., 11, nr. 52, 28 dec. 1968, p. 8.

348. Kéri, József, *Gábor István ébresztője* (Despre **Gábor István**). În : K., 27, nr. 8, august 1968, p. 1143—1151.

349. Rosetti, Al., *Din „Cartea albă".* **Gala Galaction.** în : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 13.

350. Vîrgolici, Teodor, *„Jurnalul" lui Gala Galaction.* În : V. r., 21, nr. 12, decembrie 1968, p. 11—12.

351. Vlad, Carmen, *Componenţa folclorică în stilul povestirii lui Gala Galaction.* În : L. r., 17, nr. 5, 1968, p. 417—422.

352. Vornicu, Mihai, *Fantasticul la Gala Galaction.* În : L., 11, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 7.

353. **Georgescu, Paul**, *Coborînd.* Cronică literară de M. Ungheanu, în : L., 11, nr. 52, 28 dec 1968, p. 2; G. Dimisianu, în : Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 9; N. Manolescu, în : C., nr. 40, 4 oct. 1968, p. 3.

354. **GHEORGHE, Ion**, *Vine iarba*. Cronică literară de Mircea Tomuș, în : St., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 72—74 ; Const. Călin, în : At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 8 ; G. Dimisianu, în : Gaz. lit., 15, nr. 40, 3 oct. 1968, p. 3.

355. Ciopraga, Const., **Virgil Gheorghiu**. În : Cr., 3, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 8.

356. Gheorghiu, Virgil, *Curent continuu*. Cronică literară de N. Manolescu, în : C., nr. 42, 18 oct. 1968, p. 3.

357. Gheorghiu, Virgil, *Poezii*. Cu o prefață de Camil Baltazar. [București, E. l., 1968, 176 p.].

358. **GIURGIUCĂ, Emil**, *Poezii*. Cuvînt înainte de Dragoș Vrînceanu. [București], E. t., [1968], 224 p. (Cele mai frumoase poezii, 103).

359. **GOGA, Octavian**, *Opere*. Cronică literară de Zaharia Sângeorzan, în : Cr., 3, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 8.

360. Bălu, Ion, *Manifestul liric al unirii*. În : V. r., 21, nr. 11, noiembrie 1968, p. 75—77 [Opera lui Octavian Goga].

361. Edroiu, Nicolae, *Un luptător pentru unire : Octavian Goga*. În : Tr., 12, nr. 45, 7 noiembrie 1968, p. 6.

362. Istrate, Gavril, *Limba poeziei lui Octavian Goga*. În : Iaș. lit., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 53—66.

63. Rosetti, Al., *Din „Cartea albă". Octavian Goga*. În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 2.

364. **HAGIU, Grigore**, *Versuri*. Recenzie de : Ion Madoșa, în : L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 6 ; Valeriu Cristea, în : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 oct. 1968, p. 9 ; N. Manolescu, în : C., nr. 44, 1 noiembrie 1968, p. 3.

365. Regman, Cornel, *Grigore Hagiu asumîndu-și riscurile*. În : Tom., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 6, 7 (I) ; nr. 12, dec. 1968, p. 6 (II) [Despre aprecierile făcute de unii critici volumului *Versuri* al lui Gr. Hagiu].

366. **HASDEU, Bogdan Petriceicu**, *Pagini alese*. Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Mihai Drăgan. [București], E. t. [1968], 375 p. (Lyceum, 39).

367. Zamfirescu, Dan, *Edițiile Hasdeu*. În : C., nr. 49, 6 decembrie 1968, p. 3.

368. **IACOBAN, Mircea Radu**, *Nedumerit în Atlantida*. Cronică literară de Lucian Dumbravă, în : Iaș. lit. 19, nr. 9, sept. 1968, p. 67—70.

369. Crețu, Ion, **G. Ibrăileanu**. *Restituiri literare*. București, Edit. Acad., 1968, 392 p.

370. **IORGA, Nicolae**, *Pagini de tinerețe*. Ediție alcătuită, prefață și bibliografie de Barbu Theodorescu [vol.] 1—2. [București]. E. l., 1968, vol. 1 ; XXXIV + 332 p. ; vol. 2 ; 555 p. Cronică literară de Zaharia Sângeorzan, în : Cr., 3, nr. 47, 23 noiembrie 1968, p. 9 ; N. Manolescu, în : C., nr. 45, 8 noiembrie 1968, p. 3.

371. Iorga, Nicolae, *Istoria lui Mihai Viteazul*. Cronică literară de Valeriu Cristea, în : Rom lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 9.

372. Theodorescu, Barbu, *Nicolae Iorga*. București, E. t., 1968, 384 p. (Col. Oameni de seamă).

373. **IOSIF, Șt. O.**, *Versuri originale și tălmăciri*. Ediție îngrijită, prefață (și tabel cronologic) de Ion Roman. [Ed. a 3-a cont. tiraj], București, E. l., 1968, XLIII + 372 p. (Biblioteca pentru toți).

374. Bălținescu, Al., *Documente inedite în arhiva „C. D. Fortunescu"*. În : R., 5, nr. 10, 15 octombrie 1968, p. 9, 23 (Șt. O. Iosif).

375. A. Lr., *Redescoperirea lui* **Panait Istrati**. În : Cr., 3, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 12 [Despre începerea editării operei lui P. I. la Paris și despre vol. lui Eduard Raydon *Panait Istrati, vagabond de geniu*].

376. **IUGA, Nora**, *Vina nu e a mea*. Poezii. [Prefață de M. R. Paraschivescu]. București, E. l., 1968, 88 p.

377. **IVĂNESCU, Cezar**, *Rod*. Cronică literară de Dan Laurențiu, în : R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 15.

378. **IVĂNESCU, Mircea**, *Versuri.* Recenzie de Nicolae Motoc : *M. Ivănescu și „poezia reală"* în : Tom., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 7 ; M. Ungheanu, în : L., 11, nr. 38, 21 sept. 1968, p. 2 ; Mircea Tomuș, în : St., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 74—76 ; Dan Laurențiu, în : R., 5, nr. 10, 15 oct. 1968, p. 7.

379. Călinescu, Matei, *Poezia ca descoperire a fragilității ființei.* În : L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 6 [Despre poezia lui Mircea Ivănescu].

380. **IVASIUC, Al.**, *Interval.* Cronică literară de : Mircea Martin, în : A., 3, nr. 33, sept. 1968, p. 543 ; Vlad Sorianu, în : At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 8 ; S. Damian : *Trei ipostaze. Veghe*, în : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 oct. 1968, p. 8.

381. Ciobanu, Nicolae, *Fascinația romanului de reflecție existențială.* În : O., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 64—71 [În jurul romanelor *Vestibul* și *Interval* de Al. Ivasiuc].

382. Dumitriu, Dana, *Tăcerea și sentimentul vinovăției. Literatură și ethos.* În : Gaz. lit., 15, nr. 39, 26 septembrie 1968, p. 3, 7 [Literatura lui Al. Ivasiuc].

383. Ivanovici, Victor, **Dan Laurențiu.** În : L., 11, nr. 47, 23 noiembrie 1968, p. 7.

384. **LIEBHARDT, Hans**, *Interview mit sich selbst* [Interviu cu sine însuși]. În : N. Lit., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 94—98 [Despre literatură și mai ales despre creația proprie].

385. **E. LOVINESCU** *către Elena Farago. Scrisori inedite.* În : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 13.

386. *E. Lovinescu în corespondență.* În : Cr., 3, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 7 [O scrisoare adresată lui Mihail Dragomirescu. Note lămuritoare de Florin Mihăilescu].

387. Biberi, Ion, *Eugen Lovinescu.* În : Sec., nr. 9, 1968, p. 149—150.

388. Mănucă, Dan, *Lovinescu și debutul lui Sadoveanu.* În : At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 13.

389. Simion, Eugen, *Puțină criticologie — Despre impresionism; Impresionismul și emoția critică.* În : L., 11, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 3, 7 (I) ; nr. 41, 12 oct. 1968, p. 3, 6 (II) [Despre critica lui Eugen Lovinescu].

390. Manolescu, Nicolae, **Horia Lovinescu** *între teză și realism dramatic.* În : L., 11, nr, 37, 14 sept. 1968, p. 7 [Pe marginea volumului *Teatru*].

391. **MACEDONSCKI, Alex.**, *Excelsior.* Poezii. Ediție îngrijită de Adrian Marino. Prefață de Marin Mincu. [București], E. l., 1968, XLIX + 397 p. (B. P. T., 466).

392. Cremer, I., *Al. Macedonski și unele probleme ale tineretului.* În : Fam., 4, nr. 12, dec. 1968, p. 22.

393. Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski.* Recenzie de Zaharia Sângeorzan. În : Arg., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 4.

394. Munteanu, Donar, *Amintiri despre Alexandru Macedonski.* În : Iaș. lit., 19, nr. 12, decembrie 1968, p. 7—15.

395. Ghidirmic, Ovidiu, *„Poemele balcanice" ale lui* **George Magheru.** În : R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 15, 23.

396. **MAIORESCU, Titu**, *Însemnări zilnice.* În : Rom. lit., 1, nr. 2, 17 octombrie 1968, p. 11, [30 oct. 1892—8 aug. 1895] ; nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 13 [30 nov. 1896—19 dec. 1898] ; nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 13 [6 dec. 1908—29 mai 1909] ; nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 13 [29 nov. 1892—24 nov. 1893] ; nr. 6, 14 noiembrie 1968, p. 12 [19 aprilie 1894—9 ianuarie 1895] ; nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 13 [13 ianuarie 1896—22 august 1897] ; nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 13 [26 august 1897—20 noiembrie 1899] ; nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 13 [30 noiembrie 1899—24 martie 1901] ; nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 12 [23 martie 1901—12 oct. 1901] ; nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 13 [15 oct. 1901—17 ian. 1903] ; nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 12 [9 febr. 1903—27 oct. 1903]. [Publicate de Dorina Grăsoiu].

397. Constantinecu, Emilian, *Pe marginea unei scrisori.* În : St., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 44—47 [Scrisoare adresată lui E. C. de către Livia Dymsza, născută Maiorescu. Din amplele lămuriri date de destinatar se desprind unele referiri la Titu Maiorescu și Mihai Eminescu].

398. CREMER, I., *Titu Maiorescu și editarea scrierilor tatălui său.* În : Fam., 4, nr. 9, sept. 1968, p. 6.

399. STOICA, Ion, *Biblioteca lui Titu Maiorescu.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 621—631.

400. STRĂVOIU, Nic. A., *Titu Maiorescu inedit : „Zbor liber inteligențelor oneste".* În : Rom. lit., 11, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 12 [O scrisoare către Ioan Behnitz].

401. **MANIȚIU**, Ion, *Gong.* Cronică literară de Const. Cubleșan, în : Tr., 12, nr. 44, 31 oct. 1968, p. 3.

402. **MANOLESCU, Nicolae**, *Metamorfozele poeziei.* Cronică literară de : Voicu Bugariu, în : As., 3, nr. 12, dec. 1968, p. 4 ; Lucian Raicu, în : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 oct. 1968, p. 9 ; Z[aharia] S.[ângeorzan], în : Cr., 3, nr. 45, 9 oct. 1968, p. 8 ; Al. Protopopescu, în : Tom., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 5 ; M. Ungheanu, în : L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 2.

403. **MARINO, Adrian**, *Introducere în critica literară.* Cronică literară de Matei Călinescu. În : L., 11, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 6, 7.

404. **MAXIM, Ion**, *Interferențe.* Cronică literară de Andrei A. Lillin, în : O., 19, nr. 8, aug. 1968, p. 60—65.

405. *De vorbă cu* **Teodor Mazilu**. *Autori și personaje.* În : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 25 [și autodefiniri].

406. IORGULESCU, Mircea, *Un ciudat autor de bestiarii.* În : L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 7 [Teodor Mazilu].

407. GRIGOROVICI, Ilina, *Formele eșecului la* **Gib Mihăiescu** În : R., 5, nr. 11, 15 noiembrie 1968, p. 14—15, 22.

408. MANU, Emil, *Gib I. Mihăescu (contribuții documentare).* În : V. r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 55—59.

409. ȘTEFĂNESCU, Sanda, *Gib. Mihăescu.* În : A., 3, nr. 34, oct. 1968, p. 557, 563.

410. VASILESCU, Lia, *Gib Mihăescu autor și critic dramatic.* În : Tom., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 20.

411. IVAȘCU, George, **Spătarul Milescu**. În : C., nr. 38, 20 septembrie 1968, p. 9 ; nr. 39, 27 septembrie 1968, p. 9.

412. **MIRONESCU I. I.**, *Scrieri.* Ediție îngrijită, cu prefață, note, glosar și bibliografie de Ilie Dan. București, E. l., 1968, LXI + 368[—641] p. (Scriitori români).

413. FANACHE, V., *Poetul* **Ion Moldoveanu**. În : Tr., 12, nr. 52, 26 dec. 1968, p. 3.

414. NEGOMIREANU, Doina, *Probleme de limbă și stil în poezia lui* **A. Mureșanu**. În : Cerc. lingv., 13, nr. 2, iulie—decembrie 1968, p. 295—304.

415. **NEAGU, Fănuș**, *Îngerul a strigat.* În : L., 11, nr. 47, 23 noiembrie 1968, p. 2. Opinii de Lucian Raicu : *Aptitudinea pentru durere și suferință* ; C. Stănescu : *Cheia muzicală a „strigătului"* ; I. Negoițescu : *Un roman al fabulosului* ; M. Ungheanu : *O carte profetică?* Cronică literară de : G. Dimisianu, în : Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 9 ; Eugen Luca : *Un creator de viziuni*, în : L., 11, nr. 50, 14 dec. 1968, p. 6 ; Mihai Pelin : *Un roman deschis*, în : L., 11, nr. 50, 14 dec. 1968, p. 3 ; Sergiu Sălăgean : *Addenda la „Îngerul a strigat"*, în : L., 11, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 2.

416. DUMITRIU, Dana, *Autoritatea personajului.* În : L., 11, nr. 38, 21 sept. 1968, p. 6 [Despre proza lui Fănuș Neagu].

417. *Într-o dimineață cu Fănuș Neagu.* În : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 6 [Interviu de Adrian Păunescu].

418. BOROIANU, C., *Cînd a fost scrisă cronica lui* **Neculce**. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 673—677.

419. PIRU, Al., *O biografie a lui Ion Neculce.* În : Rom. lit., 1, nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 8

420. BARBU, N., *Promotor al teatrului național.* În : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 62—65 **[Costache Negruzzi]**.

421. DIMA, Al., *Negruzzi în perspectiva timpului.* În : At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 13.

422. Firoiu, V., *Cu Leon Negruzzi despre Costache Negruzzi.* În : C., nr. 38, 20 septembrie 1968, p. 3.
423. Husar, Al., *Marginalii la nuvela „Alexandru Lăpușneanu".* În : Iaș., lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 60—62 [Costache Negruzzi].
424. Istrati, Gavril, *C. Negruzzi.* În : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 55—59.
425. Leon, Aurel, *Popasuri la Hermeziu.* În : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 65—66 [Costache Negruzzi].
426. Netea, Vasile, *Geneza marșului de la 1848 al lui Avram Iancu.* În : Lb. și lit., 16, 1968, p. 79—88 [Autorul marșului este Const. Negruzzi].
427. Piru, Al., *Un clasic al prozei : C. Negruzzi.* În : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 12.
428. Popa, N. I., 100 *de ani de la nașterea lui Costache Negruzzi.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 4, 1968, p. 593—605.
429. **Nisipeanu, Constantin,** *Stăpîna viselor.* Cu o prefață de Miron Radu Paraschivescu [București], E. l., 1968, 276 p.
430. Ciopraga, Const., *Un poet : Constantin Nisipeanu.* În : Cr., 3, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 8.
431. **Oarcăsu, Ion,** *Prezențe poetice.* Cronică literară de Domițian Cesereanu, în : Tr., 12, nr. 52,26 dec. 1968, p. 3.
432. Albu, Corneliu, **Nicolaus Olahus** — *un umanist român de prestigiu.* În : Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 23.
433. Papadima, Ovidiu, *Care e adevăratul* **Anton Pann?** În : St., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 47—51.
434. **Paraschivescu, M. R.,** *Tristele.* Cronică literară de I. Sîrbu, în : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 79—81.
435. *Cu un magnetofon în vizită la Miron Radu Paraschivescu.* În : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 6—7 [Interviu de Adrian Păunescu].
436. Mîndra, V., *Miron Radu Paraschivescu poet dramatic.* În : T., 13, nr. 10, oct. 1968, p. 55—61.
437. Munteanu, Aurel Dragoș, *Poezia lui Miron Radu Paraschivescu.* În : Gaz. lit., 15, nr. 36, 5 septembrie 1968, p. 7.
438. **Păunescu, Adrian,** *Fîntîna somnambulă.* Cronică literară de : Mircea Martin, în : A., 3, nr. 35, noiembrie 1968, p. 575 ; Ilina Grigorovici, în : L., 11, nr. 46, 17 noiembrie 1968 p. 6 ; N. Manolescu, în : C., nr. 48, 29 noiembrie 1968, p. 3.
439. Călinescu, Matei, *Magia limbajului.* În : L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 6 [în poezia lui Adrian Păunescu].
440. **Pavel, Toma,** *Fragmente despre cuvinte.* Cronică literară de : Voicu Bugariu, în : As. 3, nr. 9, sept. 1968, p. 9 ; Eugen Iacob : Demistificarea discursului, în : L., 11, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 7.
441. **Pavelescu Cincinat,** *în scrisori inedite.* În : Arg., 3, nr. 9, septembrie 1968, p. 7 [Scrisori adresate lui Christu N. Dimitrescu (Cridim) și lui Mihail Dragomirescu. Publicate cu lămuriri de George Corbu].
442. Aldea, Al. C., *Dărnicia lui Cincinat Pavelescu.* În : Tom., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 12, 13.
443. Iordache, Aurel, **Mircea Pavelescu** *sexagenar.* În : Arg., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 18.
444. Bogza, Geo, **Perpessicius.** În : C., nr. 43, 25 octombrie 1968, p. 1.
445. Ștefănescu, Cornelia, *La aniversarea lui Perpessicius.* În : V. r., 21, nr. 12, decembrie 1968, p. 118—119.
446. **Petrescu, Camil,** *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.* Studiu introductiv și note finale de Marian Popa. [București], E. t., [1968], 338[—343] p. (Col. Lyceum 38).
447. *Scrisori inedite Camil Petrescu—Liviu Rebreanu.* În : Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 13 [Publicate cu o notă lămuritoare de Stancu Ilin].
448. Bojin, Al., *Camil Petrescu. Fișe pentru un roman neterminat.* În : Mag. ist., 2, nr. 9, sept. 1968, p. 84—86 [Romanul *Un om între oameni*].

449. Brumaru, Aurel, *Camil Petrescu și modalitatea noologică*. În : T., 13, nr. 10, oct. 1968, p. 50—53 [Din concepțiile lui Camil Petrescu despre teatru. Căutările lui teoretice].
450. Ilovici, Mihail, *Noi date despre Camil Petrescu. Spiritul în captivitate*. În : Arg., 3, nr. 9, septembrie 1968, p. 7.
451. Paleologu, Al., *Tema duelului la Camil Petrescu*. În : V. r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 34—38.
452. Tihan, T., *Poezia lui Camil Petrescu*. În : Tr., 12, nr. 47, 21 noiembrie 1968, p. 3.
453. **PETRESCU, Florin Mihai** *Concert minus urm.* Cronică literară de Virgil Cuțitaru, în : Iaș. lit., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 64—66.
454. **PHILIPPIDE, Al.**, *Scriitorul și arta lui*. Cronică literară de Magdalena Popescu, în : Rom. lit., 1, nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 9.
455. Sălăgean, Sergiu, *„Celălalt soare"*. În : L., 11, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 6 [Poezia lui **Gh. Pituț**].
456. Grigorovici, Ilina, **Dumitru Radu Popescu**. În : L., 11, nr. 45, 9 noiembrie 1968, p. 2 [Despre poezia lui].
457. *Cu* **Titus Popovici** *despre : Tăcere și căutare*. Romancierul își începe adolescența la 40 de ani. Poetul preferat e acela care... Nu cred în „poziții literare". Precocitatea — o vină a destinului. În : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 6 [Interviu de Adrian Păunescu].
458. Maniu, Leonida, *Titus Popovici*. În : Iaș. lit., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 45—48.
459. **PREDA, Marin**, *Intrusul*. Cronică literară de : Virgil Ardeleanu, în : St., 19, nr. 9, sept. 1968, p. 85—88 ; Zaharia Sângeorzan, în : Cr., 3, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 8 ; Vlad Sorianu, în : At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 8 ; Matei Călinescu, în : L., 11, nr. 50, 14 dec. 1968, p. 3 ; Dan Cristea, în : A., 3, nr. 35, noiembrie 1968, p. 575 ; M. Gafița : Un erou al timpului nostru : „Intrusul" de Marin Preda, în : V. r., 21, nr. 12, dec. 1968, p. 72—81 ; Al. Ivasiuc : Indiferența, în : Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 11 ; M. N. Rusu : Antologie „Intrusului", în : Gaz. lit., 15, nr. 40, 3 oct. 1968, p. 7.
460. Damian, S., *Trei ipostaze. Visul*. În : Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 8 [Despre literatura lui Marin Preda].
461. Horodincă, Georgeta, *Marin Preda, prozator modern*. În : V. r., 21, nr. 9, septembrie 1968, p. 60—71.
462. Tănăsescu, Antoaneta, *Supremația autorului*. În : C., nr. 51, 20 decembrie 1968, p. 3 [Despre literatura lui Marin Preda].
463. Ungheanu, Mihai, *Antimoromețianismul lui Marin Preda*. În : R., 5, nr. 10, 15 octombrie 1968, p. 8—9, 23.
464. **PROTOPOPESCU, Al.**, *Exilul imaginar*. Cronică literară de Nicolae Motoc, în : Tom., 3, nr. 12, dec. 1968, p. 7.
465. Drăgan, Mihai, **Aron Pumnul**. În : At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 4.
466. Macrea, D., *Aron Pumnul — La 150 de ani de la nașterea sa*. În : Cerc. lingv., 13, nr. 2, iulie—dec. 1968, p. 167—192 [Menționează și activitatea lui ca istoric literar prin *Lepturariu...*].
467. *O scrisoare inedită a lui* **I. Heliade Rădulescu**. În : Mag. ist., 2, nr. 12, dec. 1968, p. 81.
468. **RĂDULESCU, Neagu**, *Un balon rîdea în poartă*. Recenzie de Ion Manițiu : *Umorul lui Neagu*, în : Tr., 12, nr. 52, 26 dec. 1968, p. 2.
469. Cesereanu, Domițian, *O formulă eseistică*. În : Tr., 12, nr. 50, 12 dec. 1968, p. 2 [Eseistica lui **Mihai Ralea**].
470. Voiculescu, Elena, *Rolul esteticii în filozofia lui Ralea*. În : Arg., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 16.
471. **REBREANU, Liviu**, *Ion*. Vol. I—II. Prefață și note de Marin Bucur. [București], E. t., 1968. Vol. I : *Glasul pămîntului*, 255 p. ; vol. II : *Glasul iubirii*, 224 p. *Bibliografie*, p. 220—222. (Col. Lyceum 31—32).

472. Rebreanu, Liviu, *Pădurea spînzuraților*. Documentar de M. Ungheanu. În : L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 8.
473. Dávid, Gyula, *Apostol Bologa útja és útvesztői* [Drumul și rătăcirile lui Apostol Bologa]. În : K., 27, nr. 11, noiembrie 1968, p. 1616—1620.
474. Dragoș, Elena, *Noi date privitoare la nuvelistica lui Liviu Rebreanu*. În : St. Univ. „Babeș-Bolyai", Philol., 1968, fasc. 2, p. 121—123.
475. Ilin, Stancu, *Liviu Rebreanu*. În : L., 11, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 6 [Comentarii pe marginea unor documente].
476. Stancu, Ilin, *Vocația de romancier*. În : L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 6, 7 [Documente referitoare la Liviu Rebreanu].
477. Vaida, Mircea, *Ospățul lui Trimalchio. Casa*. În : Tr., 12, nr. 51, 19 dec. 1968, p. 1, 2 [Despre romanul *Casa* de **Vasile Rebreanu**].
478. Rebreanu, Vasile, *Țiganca albă*. Cronică literară de Zaharia Sângeorzan, în : Cr., 3, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 8 ; Vlad Sorianu, în : At., 5, nr. 10, oct. 1968, p. 8.
479. Botez, Demostene, *Un caz care nu-i unic*. În : V. r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p.124—125 [**Ioanid Romanescu**].
480. Piru, Al., **Al. Rosetti** *portretist*. În : Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 12.
481. Ciopraga, Const., *Un narator uitat* : **Radu Rosetti**. În : Cr. 3, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 8, 9.
482. Ivașcu, George, **Alecu Russo** *un ideolog al "României literare"*. În : Rom., lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 13.
483. Manolescu, Nicolae, **M. Sadoveanu** — *Recitind „Nicoară Potcoavă"*. În : L., 11, nr. 38, 21 sept. 1968, p. 3.
484. Pop-Lelescu, Ștefania, *Terminologia diverselor ocupații în opera lui Mihail Sadoveanu*. În : St. Univ. „Babeș-Bolyai", Philol., 1968, fasc. 2, p. 89—98 (II).
485. Sadoveanu, Vasile, *Bădia Mihai. Amintiri și evocări* [despre Mihai Sadoveanu]. Cuvînt înainte de prof. Șerban Cioculescu. [București], E. l., 1968, 180 p.
486. Macovescu, George, *Un scriitor angajat*. În : Lupta de clasă, 68, nr. 10, octombrie 1968 p. 40—43 [**Alexandru Sahia**].
487. Teodorescu, Virgil, *Sahia ar fi avut 60 de ani*. În : Gaz. lit., 15, nr. 40, 3 octombrie 1968, p. 4.
488. Ștefănescu, Cornelia, **Mihail Sebastian**. [București], E. t., [1968], 128 p.
489. Stănescu, C., **I. Slaviei**. În : L., 11, nr. 48, 30 noiembrie 1968, p. 3.
490. **Sorescu, Marin**, *Tinerețea lui Don Quijote*. Cronică literară de Ion Oarcăsu: *Virtuțile și servituțile parabolei*, în : Tr., 12, nr. 40, 3 oct. 1968, p. 3 ; Marcela Antonaș, în : Iaș. lit., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 85—88 ; Victor Felea, în : St., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 95—97 ; Magdalena Popescu, în : Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 11 ; Ion Voiculescu, în : Arg., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 3.
491. Bărbulescu, Simion, *Iona*. În : Arg., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 3 [Piesa de teatru a lui Marin Sorescu].
492. Crohmălniceanu, Ov. S., *Marin Sorescu*. În : V. r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 59—62.
493. Marino, Adrian, *Luciditatea poetului*. În : Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 14 [Marin Sorescu].
494. Stănculescu, Nina, *„Iona" și specificul național*. În : C., nr. 43, 25 octombrie 1968, p. 3, [Piesa lui Marin Sorescu].
495. **Stahl, Henriette Yvonne**, *Între zi și noapte*. Prefață de I. Negoițescu. [București], E. l., 1968, 345 p. (Romane de ieri și de azi).
496. **Stanca, Radu**, *Teatru*. Cronică literară de Cristian Unteanu, în : L., 11, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 6 ; Zaharia Sângeorzan, în : Cr., 3, nr. 46, 16 noiembrie 1968, p. 8 ; Leonida Maniu, în : Iaș. lit., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 79—82 ; N. Manolescu, în : C., nr. 39, 27 sept. 1968, p. 3.

497. **STANCA, Radu**, *Versuri.* Recenzie de Zaharia Sîngeorzan, în : At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 2, 3 ; N. Balotă : *Un prinț al baladei Radu Stancu*, în : Arg., 3, nr. 12, dec. 1968, p. 2.

498. STANCU, Zaharia, *Ce mult te-am iubit. Șatra.* Cronică literară de : M. Ungheanu, în : L.,11, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 2 ; G. Dimisianu, în : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 noiembrie 1968, p. 8—9.

499. **STANCU, Zaharia**, *Jocul cu moartea.* Cronică literară de Voicu Bugariu, în : As., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 8 ; Vlad Sorianu, în : At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 8 ; Valeriu Cristea, în : Gaz. lit., 15, nr. 39, 26 sept. 1968, p. 3.

500. STANCU, Zaharia, *Șatra.* Cronică literară de S. Damian, în : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 noiembrie 1968, p. 8—9.

501. FORTUNESCU, Madeleine, *„Ourouma, la fille du Tartare".* În : Sec., nr. 6, 1968, p. 157—158 [Aprecierile lui Claude Bonnefoy asupra romanului cu titlul de mai sus al lui Zaharia Stancu, apărut în traducere franceză].

502. ZAMFIRESCU, Dan, *După 20 de ani.* În : C., nr. 40, 4 octombrie 1968, p. 3 [Despre romanul *Desculț* de Z. Stancu].

503. **STĂNESCU, Nichita**, *Laus Ptolemaei.* În : L., 11, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 3, 7. Opinii de : Șt. Aug. Doinaș : *Lauda neadevărului necesar* ; Leonid Dimov : *De veghe printre cuvinte* ; Ov. S. Crohmălniceanu : *Cornul taurului* ; Cronică literară de N. Manolescu, în : C., nr. 49, 6 dec. 1968, p. 3 ; Lucian Raicu, în : Rom. lit. 1, nr. 10, 12 dec. 1968, p. 9.

504. STĂNESCU, Nichita, *Oul și sfera.* Cronică literară de Al. Protopopescu, în : Tom., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 5.

505. CĂLINESCU, Matei, *Traversarea cuvîntului.* În : L., 11, nr. 43, 26 oct. 1968, p. 6 [Poezia lui Nichita Stănescu].

506. DIACONESCU, Mihail, *Poezia lui Nichita Stănescu.* Cronică literară, în : Arg., 3, nr. 10, octombrie 1968, p. 2.

507. MUNTEANU, Aurel Dragoș, *Vestitorul.* În : Rom. lit. 1 , nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 8—9 [Despre **Dimitrie Stelaru**].

508. BĂRBULESCU, Simion, Simion Stolnicu — *inedit.* În : Tr., 12, nr. 39, 26 sept. 1968, p. 3 [Pe marginea unui volum ce va apărea].

509. CUȚITARU, Virgil, *Poezia tinerilor.* În : Cr., 3, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 7 (I) [Despre poezia lui **Corneliu Sturzu**].

510. GHERGHINESCU, Vania, **Octav Șuluțiu.** În : As., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 9 [Evocarea figurii poetului].

511. KÁNTOR, Lajos, *A rácio romantikusa* [**Szabédi László.** *irodalmi példamutatásairól*][Romanticul rațiunii (Despre exemplul lui Szabédi László în literatură)]. În : K., 27, nr. 10, oct. 1968, p. 1484—1498.

512. VERESS, Dániel, *Kései megkövetés* [Tîrzii aduceri aminte]. În : K., 27, nr. 8, august 1968, p. 1174—1176 [Amintiri despre poetul Szabédi László).

513. TEODOREANU, Ionel, *Opere alese.* Vol. 1—3. Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și comentarii de Nicolae Ciobanu. București, E. l., 1968, 3 vol. Vol. I. *Ulița copilăriei. La Medeleni.* XCIII + 354 p. ; vol. II. *La Medeleni*, 475 p. ; vol. III. *La Medeleni*, 408 p. (Scriitori români). Cronică literară de Ion Maxim, în : O., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 79—83.

514. *Cu poetul* **Virgil Teodorescu.** În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 6 [interviu de Adrian Păunescu]. În : Tom., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 11 [Interviu de Michaela Bulgărea].

515. TEODORESCU, Virgil, *Corp comun.* Cronică literară de G. Dimisianu, în : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 oct. 1968, p. 8—9.

516. **TITEL, Sorin**, *Dejunul pe iarbă.* Cronică literară de Mircea Martin, în : A., 3, nr. 34, oct. 1968, p. 559 ; Ov. S. Crohmălniceanu, în : V. r., 21, nr. 11, noiembrie 1968, p. 90—93 ; G. Dimisianu, în : Gaz. lit., 15, nr. 36, 5 sept. 1968, p. 2.

517. MUNTEANU, Aurel Dragoș, *O generație poetică* : **Constant Tonegaru**. În : Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 8—9.
518. **TUTOVEANU, George**, *Versuri*. Ediție îngrijită de Ion Popescu. Cuvînt înainte de G. G. Ursu. [București], E. l., 1968, 247 p.
519. BRĂTESCU, G., și BERCUȘ, C. I., *Urmuziana*. În : L., 11, nr. 47, 23 noiembrie 1968, p. 7 [Documente despre **Urmuz**].
520. SORESCU, Marin, *Războiul cu Gayk*. În : L., 11, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 3; nr. 38, 21 sept. 1968, p. 3 [Despre Urmuz. Vezi și nr. anterior].
521. SORESCU, Marin, *Să învățăm scris-cititul*. În : L., 11, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 3 [Despre Urmuz, cu unele raportări la Al. Odobescu].
522. **VELEA, Nicolae**, *Zbor jos*. Cronică literară de Leonida Maniu, în : Iaș. lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 81—84; Virgil Ardeleanu, în : St., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 67—72.
523. BĂLU, Ion, *Proza lui Nicolae Velea*. În : V. r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 27—33.
524. CONSTANTIN, Ilie, *Arta unui autor „supracomentat"*. În : R., 5, nr. 10, 15 octombrie 1968, p. 10 [Nicolae Velea].
525. PASCADI, Ion, *Teoria formală a culturii la* **Tudor Vianu**. În : As., 3, nr. 10, oct. 1968, p. 10 (II) [Vezi nr. 5].
526. PETRESCU, Liviu, *Tudor Vianu — contestat?* În : Tr., 12, nr. 40, 3 oct. 1968, p. 3 [Atitudine împotriva unor articole de Adrian Marino și Nicolae Manolescu, publicate în „Cronica" și, respectiv, „Contemporanul"].
527. **ION Vinea** *inedit. Gînduri închinate mamei*. În : Tom., 3, nr. 9, sept. 1968, p. 20 [Dintr-un jurnal inedit, date biografice asupra mamei. Publicate de Gh. Sprințeroiu. Alăturat și cîteva rînduri din jurnal, referitoare tot la mama sa].
528. BREZU, Constandina, *Un jurnal postum de Ion Vinea?* În : Rom. lit., 1, nr. 12, decembrie 1968, p. 13 [Note și text din jurnal].
529. GRIGOROVICI, Ilina, *Fascinația în povestirile lui* **V. Voiculescu**. În : L., 11, nr. 39, 28 sept. 1968, p. 3.
530. **ZAMFIRESCU, Duiliu**, *Poezii, nuvele, romane*. Texte stabilite de G. C. Nicolescu și Al. Săndulescu. Prefață și note de Al. Săndulescu. [București], E. t., [1968], 495 p. (Lyceum, 37).
531. GANĂ, George, *Recitind pe* **Geoge Mihail-Zamfirescu**. În : T., 13, nr. 10, oct. 1968, p. 44—47.
532. LEON, Aurel, *G. M. Zamfirescu*. În : Cr., 3, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 8 [Aspecte din viață și din operă comentate].
533. **ZILIERU, Horia**, *Alcor*. Cronică literară de Nicolae Ciobanu, în : O., 19, nr. 8, aug. 1968, p. 56—60.

b. Literatură străină

1. În volume

534. ALBÉRÈS, René-Marill, *Istoria romanului modern*. Prefață de Nicolae Balotă. [București], E. l. u., 1968, XXIX+460 [—465] p.
535. DEFRADAS, Jean, *Literatura elină*. Introducere, antologie și note de A. Piatkowski. [București], E. t., [1968], 408 p. (Lyceum, 41).
536. DIMITRIU-PAUȘEȘTI, Alexandru, *Istoria literaturii franceze*. București, E. d. p., 1968, 340 p. (Universitatea București) [Cuprinde : Avant-propos, Introduction, 1. „La Belle Epoque". 2. Echec et rayonnement du symbolisme. 3. Aux confins du monde poétique : Arthur Rimbaud. 4. Le théâtre avant 1914. 5. L'oeil clair de Jules Renard. 6. Un fils

spirituel du siècle des lumières : Anatole France. 7. L'époque de l'entre-deux-guerres. 8. La Poésie. Au Carrefour des grands vents lyriques. — La poésie de G. Apollinaire. 9. Paul Valéry et la naissance du poème. 10. Un message poetique incendiaire : Dada, le surréalisme. 11. Le Roman. De l'héroïsme grandiloquent à l'héroïsme quotidien : Romain Rolland. 12. Henri Barbusse et le grand réquisitoire contre la guerre. 13. Une nouvelle conception du roman : Marcel Proust. 14. Jules Romains et l'unanimisme. 15. Georges Duhamel et les méfaits de la civilisation industrielle. 16. André Gide et la religion de l'homme. 17. Un grand architecte de la construction romanesque : Roger Martin Du Gard. 18. Un moraliste du personnage noir : Francois Mauriac. 19. L'humanisme tragique d'André Malraux. 20. Un humanisme par le métier : Antoine de Saint-Exupéry. 21. Le Théâtre. Le sourire de l'éternel printemps : Jean Giraudoux. 22. Un grand écrivain catholique : Paul Claudel. 23. Après la deuxième guerre mondiale. 24. La poésie de la Résistance et de l'après-guerre. 25. Le roman contemporain. 26. Le théâtre contemporain. 27. Louis Aragon, ,,l'écho sonore'' de son époque. 28. Paul Eluard ou la présence d'autrui. 29. Albert Camus ou la pensée de midi. 30. Jean-Paul Sartre ou le génie de l'équivoque. En guise de conclusion, Bibliographie].

537. Grigorescu, Dan, *13 scriitori americani*. De la romantici la ,,generația pierdută''. București, E. l. u., 1968, 247 p. [Cuprinde : Edgar Allan Poe — romantism și rațiune ; Longfellow și America eroică ; Un poem de Whitman ; Emily Dickinson — schiță de portret ; Henry James — americanul ; Ezra Pound — un naufragiu previzibil ; Scott Fitzgerald și visul romantic ; Sherwood Anderson și umanismul tragic ; Dos Passos și eșecul individualismului ; O'Neill și dramele pămîntului ; Sandburg — doar un ,,whitmanian''? ; Robert Frost — ,,poet național''? ; Ring Lardner și tristețea stadioanelor ; Există un ,,folclor american''? ; Bibliografie critică selectivă].

538. Nicolescu, Tatiana, *Prozatori sovietici contemporani*. București, E. l. u., 1968, 392 p. Bibliografie p. 375—383 [Cuprinde : Proza sovietică astăzi ; Cinghiz Aitmatov ; Serghei Antonov ; Vasili Axionov ; Grigori Baklanov ; Emmanuil Kazakievici ; Juri Kazakov ; Viktor Konețki ; Viktor Nekrasov ; Galina Nikolaeva ; Vera Panova ; Vladimir Tendreakov ; Indice bibliografic ; Indice de nume].

539. *Poezia nordică modernă*. [vol.] 1—2. Culegere de Veronica Porumbacu și Tașcu Gheorghiu. Cuvînt înainte, prezentări și note bibliografice de Veronica Porumbacu. [București], E. l., 1968, [vol] 1 (Danemarca, Finlanda, Islanda) XX + 340 p. ; [vol] 2 (Norvegia — Suedia) 391 p. (B. P. T., 457—458).

540. *Proza austriacă modernă*. [vol. I—II]. Antologie, prefață (*Austria și geneza demonilor*) și note de Dieter Schlezak. București, E. l., 1968 ; [vol. I] *Amurgul imperiului*, LX + 492 p. ; [vol. II] *Imperiul demonilor*, 512 p. Indice alfabetic de autori p. 507—508 (Biblioteca pentru toți, 443—444).

541. *Șapte nuveliști ruși din secolul XIX*. Prefață de A. Ghijițchi. București, E. l. u., 1968, 559 p. [Cuprinde nuvele de : A. A. Bestujev-Marlinski, M. N. Zagoskin, M. P. Pogodin, V. F. Odoevski, N. F. Pavlov, V. A. Sollogub, A. V. Drujinin].

542. Surer, Paul, *Teatrul francez contemporan*. Cuvînt introductiv de Valeriu Râpeanu. București, E. l. u., 1968, XVII + 358 p. Bibliografie p. 354.

2. În periodice

543. Călinescu, Matei, *Pop poetry*. În : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 20.

544. Crișan, Constantin, *Poezia neerlandeză*. În : C., nr. 43, 25 octombrie 1968, p. 2.

545. Dávid, Gyula, *Literatura maghiară sub zodia unirii Transilvaniei cu România*. În : Tr., 12, nr. 48, 28 noiembrie 1968, p. 6.

546. Elvin, B., *Dileme în dramaturgia occidentală*. În : V. r., 21, nr. 11, noiembrie 1968, p. 101—117.
547. Gheorghiu, Mihnea, *Latinul vis american*. În : C., nr. 50, 13 decembrie 1968, p. 2 [Despre literatura contemporană din unele țări latino-americane].
548. Papu, Edgar, *Diferențieri scandinave*. În : Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 19.
549. Papu, Edgar, *„Ramayana și ideea de „basm"*. În : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 19.
550. Rovan, Maria, *Romanele violenței*. În : V. r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 130—132 [În special despre Jean Houdron și James Hadley Chase].
551. Săftoiu, Liliana, *„Poesia Romantseha contemporana"*. În : C., nr. 50, 13 decembrie 1968, p. 2.

3. Scriitori străini

552. **ANZENGRUBER, Ludwig**, *Teatru popular* [*Preotul din Kirchfeld, Țăranul sprejur, Analfabeții, Dubla sinucidere, Porunca a patra*. Cuvînt înainte de Mihai Isbășescu]. București, E. l. u., 1968, XIII + 338 p. (Colecția Teatru).
553. **G. Apollinaire** *văzut de :*] *Jean Cocteau, André Billy, Francis Carco, Franz Hellens, V. Nezval, Ilya Ehrenburg*. În : Sec., nr. 10, 1968, p. 93—108.
554. Barbu, Eugen, *Guillaume Apollinaire. Scrisori de pe front*. În : Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 32.
555. Butor, Michel, *Lui Apollinaire, un moment din nimic*. În : Sec., nr. 10, 1968, p. 109—125.
556. Rogoz, Adrian, *Orchestrarea grafică a poemului*. În : Sec., nr. 10, 1968, p. 126—131 [Apollinaire].
557. Șerban, Geo, *Apollinaire în România*. În : Sec., nr. 10, 1968, p. 141—144.
558. Tănase, Virgil, *Un teatru clasic*. În : Sec., nr. 10, 1968, p. 134—140 [Dramaturgia lui Guillaume Apollinaire].
559. *Convorbire cu poeta bulgară* **Elisaveta Bagriana**. Convorbire realizată de George Corbu. În : Arg., 3, nr. 11, noiembrie 1968, p. 4.
560. Alexandrescu, Sorin, *Colocviul Baudelaire. Cu Pierre Schneider despre „critica poetică" și arta modernă*. În : Sec., nr. 6, 1968, p. 154—164 [**Charles Baudelaire**].
561. Băiaj, Teofil, *La Paris cu Baudelaire*. În : Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 20.
562. **BONTEMPELLI, Massimo**, *Oameni în timp*. Cuvînt înainte de Șerban Stati. București, E.l.u., 1968, 239 p. (Col. Meridiane, 56).
563. Streinu, Vladimir, *Poezie și critică modernă*. În : Rom. lit., 1, nr. 2, 17 octombrie 1968, p. 3 [Despre cartea lui **Alain Bosquet** : *Verbe et vertige*].
564. Pană, Saşa, *Scrisori de la* **André Breton**. În : Rom lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 13.
565. Vereș, Grigore, **Emily Brontë**. În : Iaș. lit., 19, nr. 12, dec. 1968, p. 68—70.
566. **BUNIN, Ivan Alexeevici**, *Nuvele și povestiri*. [Prefață de Tatiana Nicolescu] [vol. I—II] București, E.l.u., 1968, 2 vol., XXIII + 496 p. (I) ; 420[—424] p. (II).
567. **CAMUS, Albert**, *Exilul și împărăția*. Eseuri și nuvele. Traducere și prefață de Irina Mavrodin. [București], E.l., 1968, L + 362 [366] p. (Col.B.P.T., 462).
568. Camus, Albert, *Străinul*. În românește de Georgeta Horodincă. *Ciuma*. În românește de Eta și Marin Preda. Prefață de Georgeta Horodincă. [București], E.l., 1968, LVII + 394[—398] p. (Col. B.P.T., 463).
569. Ghideanu, Tudor, *Valoare și revoltă la Albert Camus*. În : At., 5, nr. 11, noiembrie 1968, p. 15.
570. Gîngu, Traian, *Camus : Absurd și antinomie*. În : R., 5, nr. 10, 15 octombrie 1968, p. 11, 23,
571. Papu, Edgar, *Camus și resursele orgoliului*. În : Rom. lit., nr. 1, 10 octombrie 1968, p.19.

572. Runcan, Irina, *Un Crist păgîn. Recitind pe Camus.* În : Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 21.

573. **Čapek, Karel**, *Teatru* [*Tîlharul*; *R.U.R.*, *Din viața insectelor*, *Rețeta Makropolos*, *Boala albă*, *Mama*. Cuvînt înainte : Corneliu Barborică]. București, E.l.u., 1968, 504 p. (Colecția Teatru).

574. Gheorghiu, Mihnea, **A. Cehov** *și începutul viitorului.* În : Fam., 4, nr. 9, sept. 1968, p. 6 [Din vol. *Dionysos*, în curs de apariție].

575. Balotă, Nicolae, *Cazul Céline.* În : Sec., nr. 9, 1968, p. 97—107 [**Louis-Ferdinand Céline**, cu adevăratul nume Louis-Ferdinand Destouches].

576. Cioculescu, Șerban, **F. R. de Chateaubriand** *și Napoleon.* În : Gaz. lit., 15, nr. 39, 26 septembrie 1968, p. 8.

577. Pavel, Const., **Chateaubriand**. În : Cr., 3, nr. 37, 14 sept. 1968, p. 12.

578. Philippide, Al., **Paul Claudel**, *păgîn și catolic.* În : V.r., 21, nr. 12, decembrie 1968, p. 88—93.

579. Teodorescu, Crin, *Claudel și teatrul.* În : C., nr. 38, 20 septembrie 1968, p. 2.

580. Teodorescu, Crin, *Un Dante al secolului nostru.* În : T., 13, nr. 9, sept. 1968, p. 60—72 [Centenarul nașterii lui Paul Claudel].

581. Vodă-Căpușan, Maria, **Jean Cocteau** *și poezia teatrului.* În : St., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 97—101.

582. Pișcoci, Mihail, *Conceptul intuiției în estetica lui* **Benedetto Croce**. În : R., 5, nr. 10, 15 octombrie 1968, p. 16.

583. **DAUDET, Alphonse**, *Tartarin de Tarascon.* Text prescurtat cu o introducere, note explicative și un vocabular francez-român de Marcel Saraș. București, E.d.p., 1968, 118[—120]p.

584. Crohmălniceanu, Ov. S., *Nu Poe este adevăratul strămoș al romanului polițist, ci* **Dostoievski**.... În : Sec., nr. 7, 1968, p. 159—160.

585. Heinrich, Alfred, *Despre rolul fantasticului în opera lui Dostoievski.* În : O., 19, nr. 10. oct. 1968, p. 74—78 [Pe baza romanului *Dublul*]

586. **DUHAMEL, Georges**, *Cronica familiei Pasquier.* Prefață Ovid S. Crohmălniceanu [vol.] 1—3. București, E.l.u., 1968, [vol.] 1 647 p., [vol.] 2 543 p., [vol.] 3 567 p.

587. **DURRELL, Lawrence**, *Cuartetul alexandrin.* Discuții critice de Mihai Rădulescu. În : A., 3, nr. 35, noiembrie 1968, p. 581.

588. Drăghici, Simona, *Geneza unei tetralogii.* În : Sec., nr. 9, 1968, p. 7—12 [*Cuartetul Alexandria* de Lawrence Durrell].

589. Ionescu, Cornel Mihai, *Alexandria : Eros, Agape, Agon.* În : Sec., nr. 9, 1968, p. 12—18 [Despre *Cuartetul Alexandria* de Lawrence Durrell].

590. Șora, Mariana, *Regăsirea unui manuscris celebru.* În : Rom. lit., 1, nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 20 [Aparținînd lui **T. S. Eliot**].

591. Călinescu, Matei, **Willam Empson**. În : Gaz. lit., 15, nr. 39, 26 septembrie 1968, p. 8.

592. **FLAUBERT, Gustave**, *Doamna Bovary* (*Moravuri de provincie*). Prefață de Aurelian Tănase. București, E.l.u., 1968, 344 p.

593. Zalis, Henri, *Gustave Flaubert.* [București], E.t., [1968], 240 p. (Oameni de seamă).

594. **GARY, Romain**, *Prima dragoste, ultima dragoste* [Prefață de Romul Munteanu]. București, E.l.u., 1968, 423 p. (Col. Meridiane, 51).

595. **GIDE, André**, *Fructele pămîntului. Noile fructe.* Prefață și postfață de Toma Pavel. [București], E.l., 1968, 271[—274] p. (Col. B.P.T. 467). Cronică literară de Edgar Papu, în : Rom. lit., 1, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 19.

596. Martinescu, Pericle, *Giono, mag și rapsod al universului bucolic.* În : Sec., nr. 6., 1968, p. 118—119 [**Jean Giono**].

597. **GOGOL, N. V.**, *Taras Bulba* (*Mirgorod*) [Prefață de Dumitru Solomon, tabel cronologic de Maria Șianu], [București], E.l., 1968, 321 p. (Biblioteca pentru toți, 446).

598. **HAUPTMANN, Gerhart**, *Teatru.* Vol. 1—2 [Traduceri. Prefață : Ileana Berlogea]. Vol.1 : *În zori, Oameni singuratici, Țesătorii, Blana de biber, Florian Geyer.* Vol. 2 : *Clopotul scufundat, Cărăușul Henschel, Michael Kramer, Evaziunea lui Gabriel Schilling,* În amurg. București, E.l.u., 1968, 2 vol. 501[—504] p. (I); 426[—430] p. (II) (Col. Teatru).

599. **HERNÁNDEZ, Miguel**, *Poeme.* Cuvînt înainte de Andrei Ionescu. București, E.l.u., 1968, 223 p. (Poesis).

600. PAPU, Edgar, *Un baroc modern : Miguel Hernández.* În : Rom. lit., 1, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 19.

601. **HESSE, Hermann**, *Narziss și Goldmund.* Prefață de Romul Munteanu. [București], E.l., 1968, XXI + 322 p.(B.P.T., 459).

602. TEODORESCU, Virgil, **Vladimir Holan.** În : L., 11, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 8 [Prezentare la un grupaj de poezii traduse].

603. SCHLESAK, Dieter, *Hölderlins Rückkehr* [Reîntoarcerea lui **Hölderlin**]. În : N. Lit., 19, nr. 7, iulie 1968, p. 82—84 [La comemorarea a 125 de ani de la moartea lui].

604. POP, AUGUSTIN Z. N., *Un mesaj necunoscut al lui* **Victor Hugo.** În : Rom. lit., 1, nr. 1, 10 octombrie 1968, p. 12 [O scrisoare către N. Bălcescu].

605. **IBSEN, Henrik**, *Pretendenții la coroană. Brand.* Studiu introductiv de G. Călinescu. [București], E.l., 1968, LI + 460 p. (B.P.T., 478).

606. DRĂGHICI, Simona, *Joyce — Svevo — profesor și elev.* În : Sec., nr. 6, 1968, p. 29—34 [Raporturile prietenești și literare dintre **James Joyce** și Italo Svevo].

607. SĂNDULESCU, G. C., *Despre Giacomo...* În : Sec., nr. 6, 1968, p. 14—18 [Despre schița Giacomo Joyce de James Joyce].

608. SĂNDULESCU, G. C., *Epifanie și structură la Joyce.* În : Sec., nr. 6, p. 1968, p. 20—27.

609. SCHUSTER, **Paul**, *Einige Bemerkungen zu Kafka* [Cîteva observații asupra lui Kafka]. În : N. Lit., 19, nr. 8, august 1968, p. 25—31 [**Franz Kafka**].

610. TEODORESCU, Leonida, **Valentin Kataev.** În : V.r., 21, nr. 10, octombrie 1968, p. 39—43,

611. **KAWABATA, Yasunari**, *Ținutul zăpezilor.* Cronică literară de Ovidiu Constantinescu, în : V.r., 21, nr. 10, oct. 1968, p. 154—156.

612. BARBORICĂ, Corneliu, *Poetul* **Ivan Krasko** *și poezia românească.* În : Sec., nr. 9, 1968, p. 179—181.

613. CIOCULESCU, Șerban, *În pragul centenarului lui* **Lamartine.** În : Rom. lit., 1, nr. 3, 24 octombrie 1968, p. 5.

614. CONSTANTINESCU, Ion, *Revirimentul Lanson și critica universitară.* În : At., 5, nr. 11 noiembrie 1968, p. 14, [**Gustave Lanson**].

615. **LARDNER, Ring**, *Cuibul dragostei.* Cuvînt înainte de Dan Grigorescu. București, E.l.u., 1968, 231 p. (Col. Meridiane, 64).

616. SĂNDULESCU, C. G., *Lawrence dramaturg.* În : C., nr. 40, 4 oct. 1968, p. 4 [**D. H. Lawrence**].

617. **LEOPARDI, Ciacomo**, *Mici opere morale.* Prefață de Edgar Papu. București, E.l.u., 1968, 223 p. (Clasicii literaturii universale).

618. CĂLINESCU, Matei, **Claude Lévi-Strauss**, *Tropice triste.* În : Rom. lit., 1, nr. 8, 28 noiembrie 1968, p. 19 [Cronica traducerilor].

619. **LÖNNROT, Elias**, *Kalevala.* Epopee populară finlandeză. Traducere, prefață și note de Iulian Vesper [Vol.] 1—2, [București], E.l., 1968. Vol. I : LXVI + 358 p.; vol .II : 408 p. (B.P.T., 475, 476).

620. *Kataev despre Maiakovski.* Prezentare și traducere de Natalia Cantemir. În : Cr., 3, nr. 42, 19 oct. 1968, p. 12 (I); nr. 43, 26 oct. 1968, p. 12 (II) [**Vladimir Maiakovski**].

621. CIOCÎRLIE, Livius, *Ideea „cărții" la* **Mallarmé.** În : O., 19, nr. 11, noiembrie 1968, p. 80—83.

622. BALOTĂ, Nicolae, *Destinul lui* **Malraux.** În : C., nr. 41, 11 octombrie 1968, p. 2; nr. 42, 18 octombrie 1968, p. 2.

623. DAN, Sergiu, *Întîlnire cu Malraux*. În : C., nr. 48, 29 noiembrie 1968, p. 2.
624. **MANN, Heinrich**, *Tinerețea, împlinirea și sfîrșitul lui Henri IV*. Studiu introductiv de Ion Ianoși. Vol. 1—2, ediția a II-a, București, E.l.u., 1968. [Vol. 1] *Tinerețea lui Henri IV*, 504 p.; [vol. 2] *Împlinirea și sfîrșitul lui Henri IV*, 655 p.
625. PAPU Edgar, **Thomas Mann** *sau digresiuni la „Munte vrăjit"*. În : Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 19.
626. POPESCU, Petru, **Edgar Lee Masters**, *autorul unei singure cărți*. În : Rom. lit., 1, nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 19.
627. **MATUTE, Ana Maria**, *Primele amintiri*. Trad. și prefață de Elena Bălan-Osiac. București, E.l.u., 1968, 271 p. (Col. Meridiane, 65).
628. ADANIA, Alf., *„Prețul" plătit de* **Arthur Miller**. În : Rom. lit. 1, nr. 5, 7, noiembrie 1968, p. 20—21.
629. **MONTALE, Eugenio**, *Poezii*. Traducere și prefață de Dragoș Vrînceanu. Ediție bilingvă București, E.l.u., 1968, 216 p (Poesis).
630. MONTALE, Eugenio. *Prefață la corespondența dintre Italo Svevo, Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux*. În : Sec., nr. 6, 1968, p. 37—39.
631. *Eugenio Montale către Italo Svevo*. În : Sec., nr. 6, 1968, p. 41.
632. K. JAKAB, Antal, *A lengyel „abszurd" dráma eredetisége* [Originalitatea dramei poloneze a absurdului]. În : K., 27, nr. 11, noiembrie 1968, p. 1735, 1736, 1737 [Se referă la **Slavomir Mrożek**].
633. ADANIA, Alf., *O piesă neterminată a lui* **O'Neill** : *„Conace mai măreț"*. În : Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 20.
634. O'NEILL, Eugene, *Teatru* [Prefață : *Coordonatele creației lui Eugene O'Neill* și *Tabel cronologic* de Petru Comarnescu]. Vol. 1—3. București, E.l.u., 1968; vol. 1 520 p.; vol. 2 367 p., vol. 3 455 p. (Colecția Teatru).
635. ȚĂRANU, Dana, *Sentimentul destinului tragic în opera lui O'Neill*. În : St., 19, nr. 10, oct. 1968, p. 102—110.
636. LASCU, Nicolae, *De ce a fost exilat* **Ovidiu** *la Tomis?* În : Mag. ist., 2, nr. 9, sept. 1968, p. 53—58.
637. **PEREZ, GALDÓS, Benito**, *Episoade naționale*. Traducere, Cuvînt înainte și note de Andrei Ionescu. București, E.l.u., 1968, 391 p. (Clasicii literaturii universale).
638. BALACI, Alexandru, **Francesco Petrarca**. [București], E.t., [1968], 179[—183] p. (Oameni de seamă).
639. **PLATON**, *Dialoguri*. După traducerile lui Cezar Papacostea, revizuite și întregite cu două traduceri noi și cu *Viața lui Platon* de Const. Noica. București, E.l.u., 1968, XXVII + 444 p.
640. **PLAUTUS, Titus Maccius**, *Teatru* [Vol.] 1 [*Casa cu stafii, Menaechmii* (*Gemenii*), *Odgonul*]. Prefață de Eugen Cizek. [București], E.l., 1968, XXV + 371 p. (B.P.T., 474).
641. **POE, Edgar Allan**, *Scrieri alese*. Studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. București, E.l.u., 1968, XXII + 649 p. (Clasicii literaturii universale).
642. **PREVELAKIS, Pandelis**, *Cronica unei cetăți*. Trad. și prefață de Polixenia Karambi. București, E.l.u., 1968, 120 p.
643. *Cu și despre Pandelis Prevelakis*. Interviu de Paul B. Marian. În : At., 5, nr. 11, noiembrie 1968, p. 19.
644. **PROUST, Marcel**, *În căutarea timpului pierdut*. Cuvînt înainte de Tudor Vianu. Prefață de Ov. S. Crohmălniceanu. [Vol.] 1—4, [București], E.L., 1968. Vol. 1—2 : *Swann* [1 : LXX + 230 p.; 2 : 319 p.]. Vol. 3—4 : *La umbra fetelor în floare* [3 : 367 p; 4 : 335 p.] (B.P.T., 469—472).
645. PROUST, Marcel, *În căutarea timpului pierdut*. Trad. și prefață de Vladimir Streinu. [Vol.] 1—2. București, E.l.u., 1968.

646. Biberi, Ion, *Timpul în opera lui Marcel Proust*. În: Tr., 12, nr. 42, 17 oct. 1968, p. 8 (I); nr. 43, 24 oct. 1968, p. 8 (II).

647. Cristescu, Maria-Luiza, *Personajul proustian și durata*. În: A., 3, nr. 34, oct. 1968, p. 565.

648. Papu, Edgar, *Pe marginea lui Proust*. În: Rom. lit., 1, nr. 4, 31 octombrie 1968, p. 19

649. *De vorbă cu* **Raymond Queneau** [Interviu realizat de Paul B. Marian]. În: A., 3, nr. 35, noiembrie 1968, p. 580, 581.

650. Graur, Doina, **Rilke** *și problemele existenței*. În: C., nr. 47, 22 noiembrie 1968, p. 2.

651. Călinescu, Matei, **Rimbaud** *și limbajul poetic*. În: Rom. lit., 1, nr. 11, 19 decembrie 1968, p. 19.

652. **ROSTAND, Edmond**, *Cyrano de Bergerac*. Comédie héroïque en cinq actes en vers. Text prescurtat, prefață, note explicative și vocabular de I. Climer. București, E.d. p., 1968, 265[—267] p.

653. **ROVANI, Giuseppe**, *O sută de ani*. Cuvînt înainte de Virgil Cândea. Note de Radu Petrescu. [Vol.] 1—2. București, E.l.u., 1968; [Vol.] 1 : XVIII + 598 p.; [Vol.] 2 : 632 p. (Clasicii literaturii universale).

654. **ROY, Gabrielle**, *Fericire întîmplătoare*. Prefață de Valer Conea. București, E.l.u., 1968, 344 p.

655. Conea, Valer, *Gabrielle Roy și perspectivele romanului canadian de limbă franceză*. În: A., 3, nr. 33, sept. 1968, p. 548, 549.

656. Theodoru, Doina, *Cele trei spații la* **Saint-Exupéry**. În: A., 3, nr. 33, sept. 1968, p. 549.

657. Țurlea, Stelian, *Universul poetic al lui Schéhadé*. În: A., 3, nr. 33, sept. 1968, p. 549 [**Georges Schéhadé**].

658. Gheorghiu, Mihnea, *Întoarcere la Stratford*. În: C., nr. 40, 4 octombrie 1968, p. 2. [**Despre Shakespeare**].

659. Cristea, Corina, **Upton Sinclair**. În: Rom. lit., 1, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 20.

660. **STENDHAL**, *Despre dragoste*. Prefață de Vera Călin. București, E.l.u., 1968, 373[—375] p. (Clasicii literaturii universale).

661. Blöcker, Günter, **Gertrude Stein**. În: Fam., 4, nr. 12, dec. 1968, p. 24.

662. **SVEVO ITALO** *Prefață la ediția a II-a a romanului „Senilitate"*. În: Sec., nr. 6, 1968 p. 35-37].

663. *Italo Svevo către Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux*. În: Sec., nr. 6, 1968, p. 39—40.

664. Facon, Nina, *Italo Svevo în tradiția realismului european*. În: Sec., nr. 8, 1968, p. 171—178.

665. Montale, Eugenio, *„Nu există un scriitor mai italian"*. În: Sec., nr. 6, 1968, p. 42—46 Italo Svevo].

666. Popa, George, *Sensul cosmic al poeziei lui* **Rabindranath Tagore**. În: Iaș. lit., 19, nr. 11, noiembrie, 1968, p. 71—76.

667. *Corespondență literară*. **Tristan Tzara** — *Sașa Pană*. În: At., 5, nr. 12, dec. 1968, p. 12, 13 (II) [Vezi începutul în nr. 5].

668. Pop, Ion, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*. În: Tr., 12, nr. 51, 19 dec. 1968, p. 3.

669. Roll, Ștefan, *În orașul natal al lui Tristan Tzara*. În: C., nr. 50, 13 decembrie 1968, p. 3.

670. **UNDEST, Sigrid**, *Kristin Lavransdatter*. Prefață de Aurel Martin. Vol. 1—3. București, E.l.u., 1968; vol. 1. *Cununa*, 310[—312] p.; vol. 2. *Stăpîna casei*, 428[—431] p, 3. vol. 3. *Crucea*. 455[—456] p.

671. Pop, Augustin Z. N., *Testamentul literar al* **Elenei Văcărescu**. În: Rom. lit., 1, nr. 5, 7 noiembrie 1968, p. 13.

672. VRÎNCEANU, Dragoș, *Cu* **Giancarlo Vigorelli** *despre „Terasa gîndurilor"*. În : C., nr. 49, 6 decembrie 1968, p. 2.

673. SOLOMON, Petre, **William Carlos Williams**. În : Gaz. lit., 15, nr. 38, 19 septembrie 1968, p. 8.

674. **WOOLF, Virginia**, *Doamna Dalloway*. Prefață de Vera Călin. București, E.l.u., 1968, 295 p. (Col. Meridiane, 59).

675. **ZWEIG, Ștefan**, *Secret arzător*. Cu o prefață de Hertha Perez. București, E.l.u., 1968, 479 p.

INDEX DE PERSOANE

A

Achiţei, G., 71
Adam, S., 185
Adania, Alf., 628, 633
Aderca, F., 204
Agîrbiceanu, I., 58, 64
Aitmatov, C., 538
Albérès, R. M., 534
Alboiu, G., 199
Albu, C., 432
Alecsandri, V., 200, 201
Alexandrescu, M., 321
Alexandrescu, S., 164, 560
Alexandrov, P., 60
Alexandru, I., 54, 58, 66, 202
Aldea, Al. C., 442
Anderson, S., 537
Andriescu, Al., 73
Andriţoiu, Al., 74
Anestin, I., 205
Anghel, D., 54, 66
Anghelescu, M., 75
Anineanu, M., 203
Antonaş, M., 490
Antonov, S., 538
Anzengruber, L., 552
Apetroaie, I., 76, 91, 260
Apollinaire, G., 58, 536, 553, 554, 555, 556, 557, 558
Aragon, L., 536
Ardeleanu, V., 58, 459, 552
Arghezi, B. T., 204, 205, 206, 207, 208, 209
Arghezi, T., 54, 55, 58, 64, 65, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218
Axionov, V., 538

B

Baciu, Al., 302
Baconsky, A. E., 58, 66
Bacovia, G., 64, 66, 219
Bădescu, H., 1
Bădică, I., 313
Bagriana, E., 559
Băieşu, I., 221
Baklanov, Gr., 538
Balaci, Al., 638
Bălăiţă, G., 66, 222
Bălaj, T., 561
Bălan, I. D., 54
Bălan-Osiac, El., 627
Bălăşescu, S., 210
Bălcescu, N., 65, 223
Băleanu, A., 77
Balotă, N., 497, 534, 575, 622
Balş, T., 599
Baltag, C., 2, 5, 133, 224, 225, 226
Baltazar, C., 357
Băltinescu, Al., 374
Bălu, I., 78, 360, 523
Bănulescu, St., 227
Banuş, M., 219, 228
Bănuţă, I., 66, 229
Baranga, A., 230, 231
Barborică, C., 41, 612
Barbu, Eug., 164, 232, 233, 554
Barbu, I., 234, 235, 236, 237, 238
Barbu, M., 420
Bărbulescu, S., 224, 491, 508
Barbusse, H., 536
Bariţ, Gh., 54, 239
Baudelaire, Ch., 560, 561

Behnitz, I., 400
Beniuc, M., 54
Bercuş, C. I., 519
Berlogea, I., 598
Bestujev-Marlinski, A. A., 541
Biberi, I., 387, 646
Bărăescu, T. L., 3, 79
Bîrlea, Ov., 287
Blaga, L., 21, 64, 203, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255
Blandiana, A., 66, 256
Blecher, M., 122, 257
Blöcker, G., 661
Bodnărescu, S., 67
Boeşteanu, G., 220
Bogdan, E., 655
Bogdan-Dascălu, D., 4
Bogza, G., 64, 258, 259, 260, 261, 262, 444
Bojin, Al., 55, 448
Boldan, E., 320
Bonnefoy, C., 501
Bontempelli, M., 562
Boroianu, C., 418
Bosquet, A., 563
Botez, A., 164, 263
Botez, D., 49, 98, 264, 471
Botez, O., 265
Bottea, H., 266
Boureanu, R., 80
Brad, I., 54, 66, 267, 268
Brădăţeanu, V., 241
Brătescu, G., 519
Brătescu-Voineşti, Al., 67
Breban, N., 118, 186, 194, 269, 270, 271, 272, 273
Brecht, B., 39
Breton, A., 564
Brezu, C., 528
Brontë, E., 565
Brumaru, A., 449
Bucur, M., 54, 67, 471
Budai-Deleanu, I., 274, 275
Bugariu, V., 81, 134, 299, 402, 440, 499
Bulgărea, M., 514
Bunin, I. A., 566
Burlănescu-Alin, R., 276
Butor, M., 555
Buzea, C-ţa, 133
Buzinschi, C., 66

C

Caillois, R., 40
Călin, C., 267, 354
Călin, V., 660, 674
Călinescu, Al., 82
Călinescu, G., 56, 58, 65, 67, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 605
Călinescu, M., 58, 157, 164, 269, 283, 318, 379, 403, 439, 459, 505, 543, 591, 618, 651
Callimachi, Sc., 284
Călugăru, A., 285
Camus, A., 536, 567, 568, 569, 570, 571, 572
Cândea, V., 653
Capek, K., 41, 573
Caragiale, I. L., 58, 60, 61, 64, 286, 287, 288, 336
Caragiale, M., 60, 61, 64, 67, 289, 290, 291
Caraion, I., 292, 293
Cârneci, R., 66, 185, 294
Cassian, N., 58
Cazimir, St., 289
Ceauşescu, N., 46
Cehov, A. P., 574
Céline, L. F., 575
Cerna, P., 295
Cerneţ, L., 296
Cesereanu, D., 280, 301, 431, 469
Chase, J. H., 550
Chateaubriand, F. R. de, 576, 577
Chelariu, Tr., 242
Chendi, Il., 297
Chesterton, G. K., 42
Chiriac, I., 298
Chiţimia, I. C., 83, 84
Ciobanu, M., 299, 300
Ciobanu, N., 72, 229, 296, 381, 513, 533
Ciocîrlie, L., 621
Cioculescu, Ş., 58, 85, 86, 288, 290, 301, 321, 326, 327, 485, 576, 673
Ciopraga, C., 54, 87, 164, 200, 324, 355, 430, 481
Cizek, E., 640
Claudel, P., 536, 578, 579, 580
Cocea, N. D., 302
Cocteau, J., 581
Colorian, Al., 303
Conachi, C., 304
Conea, V., 654, 655

Constant, Eug., 276
Constantin, I., 133, 305, 524
Constantinescu, E., 397
Constantinescu, I., 88, 614
Constantinescu, O., 611
Constantinescu, P., 58
Corbu, G., 559
Corlaciu, B., 306
Cornea, P., 67, 211
Coşbuc, G., 55, 307
Cotruş, O., 6, 7, 243
Creangă, I., 308, 309, 310
Cremer, I., 398
Crémieux, B., 630, 663
Creţu, I., 369
Creţu, M., 89, 227
Crişan, C-tin, 90, 307, 544
Crişan, T., 311
Cristea, C., 659
Cristea, D., 459
Cristea, V., 364, 371, 499
Cristescu, M. L., 647
Crocea, B., 582
Crohmălniceanu, Ov. S., 91, 92, 93, 94, 202, 225, 263, 268, 278, 503, 516, 584, 586, 644
Cubleşan, C-tin, 95, 232, 267, 401
Cusin, A., 104, 312
Cuţitaru, V., 453, 509

D

Damian, S., 96, 270, 380, 460, 500
Dan, I., 412
Dan, P., 54, 313, 314
Dan, S., 623
Daniel, P., 346, 347
Dascălu, Gr., 72, 315
Daudet, A., 583
Dávid, G., 97, 473, 545
Defradas, J., 535
Delavrancea, B., 316
Demetrescu, Tr., 54, 317
Diaconescu, M., 193, 244, 269, 506
Dickinson, E., 537
Dima, Al., 67, 87, 316, 421
Dimisianu, G., 134, 258, 353, 354, 415, 498, 515, 516
Dimitrescu, N. Chr., 441
Dimitriu-Păuşeşti, Al., 536
Dimov, L., 133, 139, 318, 503
Dogaru, Vl., 99
Doinaş, Şt. Aug., 8, 9, 10, 11, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 133, 134, 319, 503
Donici, Al., 320
Dos Passos, 537
Dostoievski, F. M., 584, 585
Drăgan, Gh., 108, 366
Drăgan, M., 465
Drăghici, S., 588, 606
Dragomir, M., 54
Dragomirescu, M., 321, 322, 386, 441
Dragoş, E., 474
Drujinin, A. V., 541
Duhamel, G., 536, 586
Dumbravă, L., 368
Dumbrăveanu, A., 72, 245
Dumitraşcu, M., 322
Dumitrescu, G., 323
Dumitrescu, I., 329
Dumitrescu-Buşulenga, Z., 330, 641
Dumitriu, D., 12, 110, 111, 382, 416
Duwell, L., 587, 588, 589
Duţă, M., 67, 112
Duţescu, M., 332
Duţu, Al., 113

E

Edroiu, N., 361
Eftimiu, V., 264, 324
Ehrenburg, I., 553
Eliade, M., 325
Eliot, T. S., 590
Eluard, P., 536
Elvin, B., 546
Eminescu, M., 54, 58, 61, 64, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341
Empson, W., 591
Enescu, G., 60
Enescu, R., 311

F

Façon, N., 664
Fanache, V., 114, 413
Farago, El., 385
Felea, V., 58, 157, 277, 342, 343, 410
Filimon, N., 344
Firoiu, V., 422

Fitzgerald, S., 537
Flaubert, G., 592, 593
Florea, R., 67
Florescu, V., 59
Foarță, Ș., 72
Forster, Ed. M., 43
Fortunescu, M., 501
France, A., 536
Frost, R., 58, 537
Frunzetti, I., 345
Fundoianu, B., 346, 347

G

Gábor, I., 348
Gafița, M., 459
Galaction, G., 64, 349, 350, 351, 352
Gană, G., 531
Gane, H., 66, 185
Gary, R., 594
Genaru, Ov., 66, 185
George, T., 54
Georgescu, P., 58, 353
Gheorghe, I., 54, 133, 354
Gherea, I. D., 60, 288
Gheorghiu, M., 14, 355, 356, 357, 547, 574, 658
Gherghinescu, V., 266, 510
Ghideanu, T., 569
Ghidirmic, Ov., 115, 395
Ghijițchi, A., 541
Gide, A., 536, 595
Ginju, Tr., 570
Giono, J., 596
Giraudoux, J., 536
Giurgiu, F., 116, 246
Giurgiuca, E., 358
Goga, N., 212
Goga, O., 55, 64, 359, 360, 361, 352, 363
Gogol, N. V., 597
Gramsci, A., 44
Grăsoiu, D., 396
Graur, D., 650
Grigorescu, D., 15, 117, 537, 615
Grigorovici, I., 118, 164, 230, 299, 407, 438, 456, 529
Grigurcu, Gh., 119, 229, 277, 319
Guga, E., 120, 274
Guga, R., 121
Gurghianu, A., 58

H

Hagiu, Gr., 5, 54, 247, 364, 365
Hasdeu, B. P., 67, 366, 367
Hauptmann, G., 598
Heinrich, A., 585
Hernández, M., 599, 600
Herse, H., 601
Holan, Vl., 602
Hölderlin, F., 603
Horea, I., 54, 58
Horodincă, G., 40, 122, 461, 568
Houdron, J., 550
Hugo, V., 604
Husar, Al., 423

I

Iacob, E., 440
Iacoban, M. R., 368
Ianoși, I., 624
Ibrăileanu, G., 369
Ibsen, H., 605
Iliescu, A., 123, 124
Ilin, S., 475, 476
Ilovici, M., 450
Indrieș, Al., 228, 248
Ionescu, A., 599, 637
Ionescu, C. M., 589
Ionescu, Eug., 66
Ionescu, G., 271
Ionescu-Nișcov, V., 67
Iordache, A., 443
Iorga, N., 207, 370, 371, 372
Iorgulescu, M., 125, 126, 221, 406
Iosif, Șt. O., 373, 374
Iova, B., 234
Isac, E., 64
Isbășescu, M., 552
Istrate, G., 127, 362, 424
Istrati, P., 375
Iuga, N., 376
Ivănceanu, V., 89
Ivănescu, C., 104, 133, 377
Ivănescu, M., 16, 378, 379
Ivanovici, V., 199, 314, 383
Ivașcu, G., 128, 129, 411, 482
Ivasiuc, Al., 130, 186, 380, 381, 382, 459

K

K. Jakab, A., 632

J

Jalbă, C-tin, 67
James, H., 537
Jarník, H., 309
Jarník, I. U., 309
Jebeleanu, Al., 72
Jebeleanu, Eug., 284
Joyce, J., 606, 607, 608

K

Kafka, Fr., 609
Kántor, L., 511
Karambi, P., 642
Kataev, V., 610, 620
Kawabata, Y., 611
Kazakievici, Em., 538
Kazakov, J., 538
Krasko, I., 612
Kéri, J., 348
Kivu, D., 131
Kogălniceanu, M., 54
Koneţki, V., 538

L

Labiş, N., 54
Lamartine, A. de, 613
Lange-Kowal, Er. Er., 147
Lanson, G., 614
Larbaud, V., 630, 663
Lardner, R., 537, 615
Lascu, N., 636
Lăudat, I. D., 132, 265
Laurenţiu, D., 133, 377, 378, 383
Lawrence, D. H., 616
Leon, A., 201, 425, 532
Leopardi, G., 617
Lévi-Strauss, C., 618
Lönnrot, E., 619
Leviu, S., 109
Liebhardt, H., 384
Liblin, A., 249, 404
Livadă, M., 203, 281
Longfellow, H. W., 537
Lovinescu, E., 58, 61, 385, 386, 387, 388, 389
Lovinescu, H., 390
Luca, E., 415
Lungu, Al., 135
Lungu, I., 136

M

Macedonski, Al., 54, 391, 392, 393, 394
Macovescu, G., 486
Macrea, D., 466
Madosa, I., 256, 364
Magheru, G., 395
Maiakovski, Vl., 620
Maiorescu, T., 54, 396, 397, 398, 399, 400
Malraux, A., 536, 622, 623
Mallarmé, Steph., 621
Maniţiu, I., 17, 137, 401, 468
Maniu, A., 64
Maniu, L., 138, 496, 522
Mann, H., 624
Mann, Th., 625
Manolescu, G., 139
Manolescu, N., 58, 61, 134, 140, 141, 142, 143, 147, 231, 232, 240, 261, 269, 278, 353, 356, 364, 370, 390, 402, 438, 483, 496, 503, 526
Manu, E., 213, 234, 344, 408
Mănucă, D., 388
Marcea, P., 144
Mărgeanu, N., 18
Mărgineanu, N., 19, 20
Marino, A., 21, 22, 23, 24, 54, 63, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 157, 391, 403, 493, 526
Marian, P. B., 643, 649
Martin, A., 670
Martin, M., 380, 438, 516
Martin Du Gard, R., 536
Martinescu, P., 596
Masters, E. L., 626
Matei, D., 152
Matute, A. M., 627
Mauriac, Fr., 536
Mavrodin, I., 567
Maxim, I., 250, 404, 513
Mazilescu, V., 89
Mazilu, T., 405, 406
Melinescu, G., 133
Metea, Al., 308
Micu, D., 147, 153, 154, 285, 303
Mihăescu, G., 407, 408, 409, 410
Mihail, St. R., 279

Mihăilescu, Fl., 386
Milescu, Sp., 411
Miller, A., 628
Mincu, M., 155, 333, 391
Mîndra, V., 436
Miron, I., 156
Mironescu, I. I., 412
Moldovan, Fl., 251
Moldoveanu, I., 413
Montale, E., 629, 630, 631, 665
Moţiu-Marcus, A., 214
Motoc, N., 378, 464
Mrożek, S., 632
Muntean, G., 267, 334, 335
Munteanu, A. D., 158, 159, 160, 220, 292, 437, 507, 517
Munteanu, D., 394
Munteanu, G., 58, 161
Munteanu, R., 594, 601
Murarașu, D., 333
Mureşanu, A., 54, 414

N

Neacşu, I., 109
Neculce, I., 418, 419
Neagu, F., 118, 120, 164, 194, 415, 416, 417
Negoiţescu, I., 58, 61, 333, 415, 495
Negomireanu, D., 414
Negruzzi, C., 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428
Negulescu, M., 54
Nekrasov, V., 538
Netea, V., 54, 162, 426
Nezval, V., 553
Nicolescu, B., 235
Nicolescu, Basarab, 236, 300
Nicolescu, G. C., 530
Nicolescu, T., 538, 566
Nicolescu, V., 54, 66, 215
Nikolaeva, G., 538
Nisipeanu, C., 429, 430
Nițescu, M., 237
Nitzulescu, D., 336
Noica, Const., 639

O

Oana, I., 275
Oarcăsu, I., 431, 490
Octavian, T., 143
Octavian, V., 185
Odobescu, Al., 65, 521
Odoevsk, V. F., 541
Olahus, N., 432
Olaru, Al., 337
O'Neill, E., 537, 633, 634, 635
Oprescu, Eug., 25, 67
Oprişan, I., 67
Ovidiu, 636

P

Păcurariu, D., 338
Păcurariu, Fr., 58
Paleologu, Al., 451
Pană, A., 26
Pană, S., 564, 667
Panu, A., 433
Panova, V., 538
Panţu, I. C., 286
Papacostea, C., 639
Papadima, Ov., 67, 433
Papastate, C., 317
Papu, Ed., 157, 549, 571, 595, 600, 617, 625, 648
Paraschivescu, M. R., 376, 429, 434, 435, 436, 437
Partin, C., 165
Pas, I., 54
Pascadi, I., 27, 28, 29, 56, 525
Păunescu, A., 133, 269, 417, 435, 438, 439, 457, 514
Pavel, Const., 577
Pavel, T., 440, 595
Pavelescu, C., 67, 441, 442
Pavelescu, M., 443
Pavlov, N. F., 541
Paliu, M., 109, 415
Pérez, Galdós B., 637
Perez, H., 675
Perpessicius, 54, 66, 444, 445
Pervain, I., 239
Petrarca, F., 638
Petrescu, Camil, 55, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452
Petrescu, Fl. M., 453
Petrescu, L., 526
Petrescu, R., 653
Petroveanu, M., 58, 216
Philippide, Al., 50, 166, 167, 454, 578

Piatkovski, A., 535
Pienescu, G., 200
Pillat, D., 67, 168, 257
Pillat, I., 64
Piru, Al., 57, 169, 170, 278, 325, 419, 427, 480
Pişcoci, M., 582
Pituţ, Gh., 54, 133, 253, 455
Platon, 639
Poë, E. A., 537, 584, 641
Pogodin, M. P., 541
Pop, A. Z. N., 604, 671
Pop, I., 668
Pop, S., 13
Pop-Lelescu, Şt., 484
Popa, G., 666
Popa, M., 30, 297, 309, 446
Popa, N. I., 428
Popescu, A. M., 171
Popescu, D. R., 456
Popescu, I., 518
Popescu, M., 172, 259, 267, 454, 490
Popescu, P., 43, 173, 283, 626
Popovici, T., 457, 458
Porumbacu, V., 58
Pound, Ezra, 537
Preda, Eta, 568
Preda, M., 51, 66, 122, 174, 459, 460, 461, 462, 463, 568
Predescu, N., 67
Prelipceanu, N., 175
Prevelakis, P., 642, 643
Procopovici, A., 61
Protopopescu, A., 104, 267, 299, 402, 464, 504
Proust, M., 536, 644, 645, 646, 647, 648
Pumnul, A., 465, 466

Q

Queneau, R., 649

R

Radian, H. R., 595
Rădulescu, E., 134
Rădulescu, I. H., 467
Rădulescu, M., 587
Rădulescu, N., 468
Raicu, L., 176, 177, 269, 402, 415, 503
Ralea, M., 469, 470
Rîpeanu, V., 134, 223, 295, 542
Raţiu, I., 54
Rău, A., 54, 58, 64
Rebreanu, L., 447, 472, 473, 474, 475, 476
Rebreanu, V., 477, 478
Regman, C., 58, 157, 343, 365
Renard, J., 536
Rilke, R. M., 650
Rimbaud, A., 536, 651
Rogoz, A., 556
Roll, Şt., 669
Rolland, R., 536
Romains, J., 536
Roman, I., 373
Romanescu, I., 66, 185, 479
Rosetti, Al., 349, 363, 480
Rosetti, C. A., 67
Rosetti, R., 481
Rostand, E., 652
Rotaru, I., 54
Rovan, M., 550
Rovani, G., 653
Roy, G., 654
Runcan, I., 572
Russo, A., 65, 482
Rusu, L., 31
Rusu, M. N., 306, 345, 459

S

Sabin, M., 185
Sadoveanu, I. M., 67
Sadoveanu, M., 58, 64, 388, 483, 484, 485
Sadoveanu, N., 485
Săftoiu, L., 551
Sahia, Al., 486, 487
Saint-Exupéry, A. de, 536, 656
Sălăgeanu, S., 222, 293, 415, 455
Sandburg, C., 537
Săndulescu, Al., 178, 282, 530
Săndulescu, G. C., 607, 608, 616
Sângeorzan, Z., 240, 267, 269, 278, 294, 298, 299, 305, 312, 359, 370, 393, 402, 459, 478, 496, 497
Saraş, M., 583
Sartre, J.-P., 536
Scarlat, T., 179
Schéhadé, G., 657
Schlezak, D., 540, 603
Schneider, P., 560
Schuster, P., 609

Sebastian, M., 67, 488
Șerban, G., 65, 180, 557
Shakespeare, W., 658
Șianu, M., 597
Simion, Eug., 181, 182, 183, 217, 389
Simion, P., 54, 66
Șincai, Gh., 54
Sinclair, U., 659
Sîrbu, I., 259, 434
Slavici, I., 489
Soare, I., 586
Sollogub, V. A., 541
Solomon, D., 185, 597
Solomon, P., 673
Sorescu, M., 54, 58, 89, 490, 491, 492, 493, 494, 520, 521
Sorianu, V., 66, 185, 380, 459, 478, 499
Sprînceroiu, Gh., 527
Stahl, H. Y., 495
Stanca, R., 58, 496, 497
Stancu, Z., 47, 120, 498, 499, 500, 501, 502
Stănculescu, N., 494
Stănescu, C., 186, 187, 415, 489
Stănescu, N., 58, 133, 139, 272, 503, 504, 505, 506
Stati, Ș., 562
Șora, M., 590
Ștefănescu, C., 67, 445, 488
Ștefănescu, Em., 77
Ștefănescu, S., 409
Stein, G., 661
Stelaru, D., 58, 507
Stendhal, 660
Stoian, M., 54
Stoian, Șt., 143
Stoica, I., 188, 399
Stoica, P., 58, 66
Stolnicu, S., 508
Străvoiu, N. A., 400
Streinu, Vl., 189, 190, 254, 310, 563, 645
Sturzu, C., 32, 33, 34, 509
Șuluțiu, O., 510
Surer, P., 542
Svevo, I., 606, 630, 631, 662, 663, 664, 665
Szabédi, L., 511, 512

T

Tagore, R., 666
Tănase, A., 592
Tănase, V., 558
Tănăsescu, A., 462
Țăranu, D., 635
Țațomir, N., 279
Tendreakov, Vl., 538
Teodoreanu, I., 54, 513
Teodorescu, Crin, 579, 580
Teodorescu, L., 610
Teodorescu, V., 35, 53, 487, 514, 515, 602
Țepeneag, D., 122, 191
Tertulian, N., 36
Theodorescu, B., 370, 372
Theodoru, D., 656
Theodoru, R., 134
Tihan, T., 452
Tîrziu, Al., 66
Titel, S., 13, 66, 516
Todoran, Eug., 255
Tohăneanu, G. I., 218
Tomuș, M., 192, 235, 354, 378
Tonegaru, C., 517
Topîrceanu, Gh., 54
Topolog, I., 13
Țugui, Z., 294
Tulniceanu, P., 304
Țurlea, S., 657
Tutoveanu, G., 518
Tzara, Tr., 667, 668, 669

U

Ulici, L., 5, 194, 226, 273, 323
Ungheanu, M., 157, 240, 259, 269, 278, 342, 353, 378, 402, 415, 463, 472, 498
Undset, S., 670
Ungureanu, C., 72, 195
Unteanu, Cr., 238, 496
Ureche, D., 72
Ureche, Gr., 64
Urmuz, 519, 520, 521
Ursache, M., 37, 196, 240
Ursu, G. G., 518
Ursu, N. A., 339
Uscătescu, G., 340

V

Văcărescu, El., 671
Vaida, M., 477
Valéry, P., 536
Van, Dine, 45

Vasilescu, L., 410
Vatan, M., 188
Velea, N., 522, 523, 524
Vereș, Gr., 565
Veress, D., 512
Vesper, I., 619
Vianu, T., 65, 68, 525, 526, 644
Vigorelli, G., 672
Vinea, I., 527, 528
Vîrgolici, T., 54, 67, 350
Vlad, C., 351
Vlad, I., 197, 262
Vlahuță, Al., 55
Vodă-Căpușan, M., 581
Voiculescu, V., 64
Voia, V., 341
Voiculescu, E., 470
Voiculescu, I., 490
Voiculescu, V., 529
Voița, L., 39
Vornicu, M., 291, 352
Vrabie, Gh., 69
Vrînceanu, D., 54, 358, 629, 672

W

Whitman, W., 537
Williams, W. C., 673
Woolf, V., 674

Z

Zagoskin, M. N., 541
Zalis, H., 38, 70, 593
Zamfirescu, D., 198, 367, 502
Zamfirescu, Duiliu, 530
Zamfirescu, G. M., 531, 532
Zamfirescu, V., 54
Zilieru, H., 533
Zweig, Șt., 675

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară", publică *studii* şi *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii* şi *folclorul literar*. De asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Sectorul III, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima. 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p. 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II, **De la Şcoala ardeleană la „Junimea"**. Redactor responsabil Al. Dima. 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNÍC şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi. 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată.** Redactori responsabili: Al. Dima şi M. Novicov. 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREŢU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 2, P. 181—372

43 461

I. P. „INFORMAŢIA" — c. 3233

Lei 25.—

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 18, Nr. 2, 1969

I 2742

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 18

3

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

BUCUREȘTI. 1969

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 18, Nr. 3, 1969

1990

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4. — ; FF20. — ; £ 0,10. —.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii nr. 73
București

F 2742

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 18 1969 Nr. 3

SUMAR

U IAŞI 2022

Pag.

Un sfert de veac de la Eliberare

* * * La aniversare 379
MIHAI NOVICOV, Ideal şi real în literatura contemporană 383
MARIN BUCUR, Clasicii — şi unele ipostaze de interceptare critică 395
ROXANA SORESCU, Vîrsta morală a romanului actual 403
ANA MARIA TOPALĂ, Noi realizări în folcloristica românească 409

Studii şi articole

ADRIAN PÎRVULESCU, Conştiinţă şi existenţă în opera lui Camil Petrescu 417
ION DUMITRESCU, Sensul imaginii norilor din sonetul *Trecut-au anii* 445

Profiluri de scriitori contemporani

DINU PILLAT, Marin Sorescu 459
AL. SĂNDULESCU, Fănuş Neagu 467
MARCEL DUŢĂ, Horia Lovinescu 475

Discuţii

HENRI ZALIS, Evoluţia literaturii şi accidentele sincronismului 485

Documente

EUGENIA OPRESCU, Din manuscrisele lui G. Călinescu 493
TEODOR VÂRGOLICI, „Le Courrier du Dimanche" şi activitatea ziaristului român Grégory Ganesco, în timpul realizării unirii Principatelor 513

Recenzii

Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu (*Marin Bucur*); GH. BULGĂR: *Limba română — sintaxa şi stilistica* (*Emil Manu*); AL. DUŢU: *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700—1821). Studii şi texte* (*Nicolae-Şerban Tanaşoca*); D. VATAMANIUC: *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut* (*Marin Bucur*); PETRU MAIOR: *Scrisori şi documente inedite.* Ediţie de N. Albu (*Despina Tomescu*); *Anto-*

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 373—560, BUCUREŞTI, 1969

11.126

*logia basmului cult.*Ediţie de Ioan Şerb (*I. Oprişan*); GH. VRABIE : *Folcloristica română* (*I. Oprişan*); ION OARCĂSU : *Prezenţe poetice* (*Mioara Apolzan*); ION BIBERI : *Poezia, mod de existenţă* (*Emil Manu*); ŞERBAN CIOCULESCU : *Viaţa lui I.L.Caragiale* (*Adriana Mitescu*); *Sociologia literaturii — reînnoirea unor vechi principii* (pe marginea comunicării lui Erich Köhler *Les possibilités de l'interprétation sociologique*, publicată în *Littérature et société*, 1967) (*Roxana Sorescu*); MIHAI ISBĂŞESCU : *Istoria literaturii germane* (*Viorica Ionescu-Nişcov*); DENIS DONOGHUE : *Cunoscători ai haosului. Idei despre ordine în poezia americană modernă* (*Ileana Constantinescu*); GIOVANNI A. BIANCA : *Il concetto di poesia in Giambattista Vico* (*Michaela Şchiopu*); MICHELE RICCIARDELLI : *L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega* (*Michaela Şchiopu*); FRANCISCO OLMOS GARCIA : *Cervantes en su época* (*Eugenia Popeangă*) 517

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 18 1969 N° 3

SOMMAIRE

Page

Un quart de siècle depuis la Libération

* * * A l'anniversaire 379
MIHAI NOVICOV, Idéal et réel dans la littérature contemporaine 383
MARIN BUCUR, Les classiques et quelques hypostases d'interception critique 395
ROXANA SORESCU, L'âge moral du roman actuel 403
ANA MARIA TOPALĂ, Nouvelles réalisations dans le folklore roumain . . . 409

Études et articles

ADRIAN PÎRVULESCU, Conscience et existence dans l'œuvre de Camil Petrescu 417
ION DUMITRESCU, Le sens de l'image des nuages du sonnet *Trecut-au anii* . 445

Profils d'écrivains contemporains

DINU PILLAT, Marin Sorescu 459
AL. SĂNDULESCU, Fănuş Neagu 467
MARCEL DUŢĂ, Horia Lovinescu 475

Discussions

HENRI ZALIS, L'évolution de la littérature et les accidents du synchronisme. 485

Documents

EUGENIA OPRESCU, Des manuscrits de G. Călinescu 493
TEODOR VÂRGOLICI, « Le Courrier du Dimanche » et l'activité du journaliste roumain Grégory Ganesco à l'époque de l'Union des Principautés . . . 513

Comptes rendus

Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu (Dictionnaire de la langue poétique d'Eminescu) (*Marin Bucur*) ; GH. BULGĂR : *Limba română — sintaxa şi stilistica* (Le roumain — syntaxe et stylistique) (*Emil Manu*) ; AL. DUŢU : *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700—1821). Studii şi texte* (Coordonnées de la culture roumaine pendant le XVIIIe siècle (1700—1821). Etudes et textes)

(*Nicolae-Şerban Tanaşoca*) ; D.VATAMANIUC : *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut* (Ioan Slavici et le monde où il a vécu) (*Marin Bucur*) ; PETRU MAIOR : *Scrisori şi documente inedite.* Ediţie de N. Albu (Lettres et documents inédits. Par les soins de N. Albu) (*Despina Tomescu*) ; *Antologia basmului cult.* Ediţie de Ioan Şerb (Anthologie du conte écrit. Par les soins de Ioan Şerb) (*I. Oprişan*) ; GH. VRABIE : *Folcloristica română* (Le folklore roumain) (*I. Oprişan*) ; ION OARCĂSU : *Prezenţe poetice* (Présences poétiques) (*Mioara Apolzan*) ; ION BIBERI : *Poezia, mod de existenţă* (La poésie, mode d'existence) (*Emil Manu*) ; ŞERBAN CIOCULESCU : *Viaţa lui Caragiale* (La vie de I. L. Caragiale) (*Adriana Mitescu*) ; *La sociologie de la littérature — renouvellement d'anciens principes* (en marge de la communication d'Erich Köhler *Les possibilités de l'interprétation sociologique*, dans *Littérature et société*, 1967) (*Roxana Sorescu*) ; MIHAI ISBĂŞESCU : *Istoria literaturii germane* (Histoire de la littérature allemande) (*Viorica Ionescu-Nişcov*) ; DENIS DOMOGHUE : *Connoisseurs of chaos. Ideas of order in modern American poetry* (Connaisseurs du chaos. Idées sur l'ordre dans la poésie américaine moderne) (*Ileana Constantinescu*) ; GIOVANNI A. BIANCA : *Il concetto di poesia in Giambattista Vico* (Le concept de poésie chez Giambattista Vico) (*Michaela Şchiopu*) ; MICHELE RICCIARDELLI : *L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega* (L'Arcadie de J. Sannazaro et de Lope de Vega) (*Michaela Şchiopu*) ; FRANCISCO OLMOS GARCÍA : *Cervantes en su época* (Cervantes dans son époque) (*Eugenia Popeangă*) 517

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 18 1969 № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Четверть века со дня Освобождения

* * * Отмечая торжественную дату 379
МИХАЙ НОВИКОВ, Идеальное и реальное в современной литературе . 383
МАРИН БУКУР, Классики и некоторые формы критической преемственности 395
РОКСАНА СОРЕСКУ, Моральный возраст актуального романа 403
АНА МАРИЯ ТОПАЛЭ, Новые достижения в румынской фольклористике 409

Статьи и исследования

АДРИАН ПЫРВУЛЕСКУ, Сознание и существование в творчестве Камила Петреску 417
ИОН ДУМИТРЕСКУ, Смысл изображения облаков в сонете *Trecut-au anii* (« Прошли годы ») 445

Облик современных писателей

ДИНУ ПИЛЛАТ, Марин Сореску 459
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Фэнуш Неагу 467
МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Хория Ловинеску 475

Дискуссии

ГЕНРИ ЗАЛИС, Эволюция литературы и синхронизма 485

Документы

ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Из рукописей Дж. Кэлинеску 493
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, « Le Courrier du Dimanche » и деятельность румынского журналиста Грегори Ганеско в период осуществления объединения Княжеств 513

Рецензии

Словарь поэтического языка Эминеску (*Марин Букур*); GH. BULGĂR: Румынский язык — синтаксис и стилистика (*Эмиль Ману*); AL.

DUȚU : Координаты румынской культуры в XVIII в. (1700—1821). Исследования и тексты (*Николае-Шербан Танашокэ*); D. VATAMANIUC : Иоан Славич и мир, через который он прошел (*Марин Букур*); PETRU MAIOR: Неопубликованные письма и документы. Издание Н. Алтою (*Деспина Томеску*); Антология литературных сказов, Издание Иоана Шерба (*И. Опришан*);GH. VRABIE: Румынская фольклористика (*И. Опришан*); ION OARCĂSU : Поэтическая трибуна (*Миоара Аползан*); ION BIBERI: Поэзия, способ существования (*Эмиль Ману*); ȘERBAN CIOCULESCU: Жизнь И. Л. Караджале (*Адриана Митеску*); Социология литературы — обновление некоторых старых принципов (по сообщению Эриха Кёлера « Les possibilités de l'interprétation sociologique », опубликованному в « Littérature et société », 1967) (*Роксана Сореску*); MIHAI ISBĂȘESCU : История немецкой литературы (*Виорика Ионеску-Ништков*); DENIS DONOGHUE : Знатоки хаоса: Идеи относительно порядка в современной американской поэзии (*Иляна Константинеску*); GIOVANNI A. BIANCA : Il concetto di poezia in Giambattista Vico (*Михаела Шкиопу*); MICHELE RICCIARDELLI : L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega (*Михаела Шкиопу*); FRANCISCO OLMOS GARCIA : Cervantes en su época (*Еуджения Попеангэ*) 517

LA ANIVERSARE

„În pragul celui de-al treilea deceniu", așa se intitula editorialul revistei noastre ce apărea în 1964, în nr. 3—4, dedicat aniversării a două decenii de la Eliberare. Cel de-al doilea articol era semnat de *G. Călinescu* sub frontispiciul : „Douăzeci de ani". El începea cu rîndurile :

„Douăzeci de ani ! au bătut cronologic, ca douăzeci de ore, și totuși aceste ceasuri au fost lungi, judecînd după marile prefaceri prin care țara noastră a trecut. Cu fiece mișcare a limbii au răsărit ca din pămînt uzine și orașe, și azi, afară de monumentele istorice, aproape nimic nu mai este din ce a fost, dacă se poate spune că a fost ceva. Au trecut pe lîngă mine oameni de mare notorietate altădată, unii politicieni de vază, alții patrioți obosiți de lanțurile vechiului regim. Țara e însă din ce în ce mai tînără, schelele se ridică pretutindeni, tractoarele merg în sus și în jos de-a lungul ogoarelor colective, curge gîlgîind cu scîntei șarja scoasă din cubilouri, mișcă mereu din cotul de metal sonda de țiței, buștenii alunecă la vale pe pîrghii ori pe apa în spume, aburul pămîntului e sorbit de retorte și sucit în fire din care războaiele mecanice țes mătase. O mașină plutitoare tunde stuful de pe bălți, care, adunat în stoguri, e dus apoi spre a fi frămîntat în cocă de celuloză ori netezit în foi de hîrtie ; tomata coaptă, de un roșu pe care l-ar invidia Picasso, e stoarsă în chip de sirop într-o cutie și primită cu cinste în țări străine ".

De atunci, de la apariția acestui număr al revistei, a mai trecut încă un lustru și iată că s-a rotunjit sfertul de veac. Rîndurile lui G. Călinescu rămîn firește — după acest scurt răstimp —, ca totdeauna, vii și elocvente. Cuprinsul lor pitoresc e perfect acoperit și astăzi, ba chiar depășit de strădaniile noastre din ultimii ani. Fenomenul politic fundamental — desăvîrșirea construcției socialiste și pregătirea celei comuniste — se desfășoară mai departe cu fermitate și energie crescîndă. Eforturile uriașe ale unei întregi țări și ale unui întreg popor sînt continuate cu o consecvență neabătută. Pe toate tărîmurile începînd cu cel economic și trecînd la diferitele forme ale conștiinței sociale, la filozofie, la diferite și-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 379—382, BUCUREȘTI, 1969

inţe particulare, la artă şi literatură, activitatea se desfăşoară fără încetare. Sîmburele şi esenţa îl alcătuiesc, mai departe, biruinţa împotriva exploatării de orice fel şi cuceririle de necontestat ale clasei muncitoare.

Tezaurul de idei al marxism-leninismului se întrupează în întreaga activitate a partidului, care se exprimă — după cum se ştie — şi prin documente, prin cuvîntări rostite cu numeroase prilejuri de către conducătorii noştri, la Congresul al IX-lea al P. C. R. şi acum recent cu prilejul Congresului al X-lea. Liniile directoare ale acestora au constituit călăuza tuturor fenomenelor de creaţie ce se dezvoltă sub ochii noştri.

Îndrumarea partidului e continuă şi se concretizează, cu perseverenţă, cu toate prilejurile. Firește, manifestarea cea mai de seamă privind sectorul literar s-a produs cu prilejul Adunării generale a scriitorilor din noiembrie trecut. Ea a fost expresia elocventă a năzuinţelor de ultimă oră ale creatorilor din domeniul literar şi a îndrumării partidului. Tov. N. Ceauşescu a rostit atunci cuvîntul său pregnant, ferm şi energic, afirmînd nu numai principiile de totdeauna ale ştiinţei marxist-leniniste, ci şi aplicarea acestora la fenomenele literare cele mai recente, preţuind pe cele pozitive, combătînd — cu intenţii constructive — pe cele negative. A ieşit din nou în relief, cu acest prilej, necesitatea unei arte militante strîns legate de realităţile înconjurătoare. În primul rînd, au fost combătute — pe calea unei parabole limpezi, expresive — tendinţele izolării artei şi diferitele ei forme ermetice. Considerată ca o manifestare superfluă şi inutilă, „literatura" de acest tip n-a putut fi acceptată. Cum s-ar situa într-adevăr, într-o orînduire care luptă febril pentru înălţarea omului, o activitate care s-ar mişca în gol ca nişte roţi ce se învîrtesc fără vreun efect vizibil? Cuvîntarea tov. N. Ceauşescu a subliniat apoi, mai departe, necesitatea solidarităţii absolute a artei literare cu toţi factorii creatori ai epocii socialiste, alăturarea ei de avîntul întregului popor în marş spre o lume mai fericită. N-au fost date uitării nici indestructibilele legături cu trecutul literar, cu „tradiţiile progresiste, patriotice ale culturii noastre". Secretarul general al partidului a pledat insistent pentru operele de valoare ale artiştilor cuvîntului de altădată, în fraze semnificative ca aceasta: „Creaţia acestor scriitori va dăinui, rămînînd totdeauna unul din cele mai luminoase capitole ale culturii noastre naţionale".

Firește, şi în ştiinţă, unul din principiile cele mai de seamă rămîne cel al legăturii cu realitatea. Referindu-ne la Academia noastră, la toate secţiile ei, preocuparea aceasta a fost totdeauna perpetuă. Nu e lipsit de interes ca reliefarea ei în ce priveşte ştiinţa literară să fie accentuată cu prilejul aniversării de faţă. Negîndu-se de către unele vechi concepţii şi de unele ecouri ale acestora în zilele noastre raporturile producţiei literare cu realitatea, s-a ignorat esenţa însăşi a artei, prin excelenţă creaţie a omului pentru om, a omului văzut istoric într-o epocă dată. S-a dovedit, de mult, că pînă şi anume evadări de tip romantic, în spaţiu şi timp, ascundeau de fapt atitudini împotriva prezentului. O primă consecinţă a legăturii artei literare cu practica e — prin urmare — profunda ei ancorare în realităţile sociale ale epocii noastre şi toate încercările de a o abandona, prin procedee ca cele de mai sus sau prin excesele analizei interioare, nu pot anula această necesitate stringentă.

Legătura cu realitatea se realizează pe mai multe planuri. S-a înregistrat mai întîi reflectarea artistică a acesteia și a fost consacrat astfel principiul realismului. Desigur nimeni nu mai crede astăzi în „redarea" sau „reproducerea" realității. E vorba de cu totul altceva, de o răscolire a condițiilor sociale pe care literatura le descrie, de observarea contradicțiilor ei interne în măsura în care ele există, în fond — așadar — de răsfrîngerea critică a realității cu scopul de a o îmbunătăți. Cu această din urmă însușire se depășește stadiul reflectării contemplative a condițiilor sociale ca în așa-numitul „realism poetic" sau „idilic" și se ajunge — în mod implicit — , prin structura internă a artei însăși, la finalitatea ei pe care voim s-o accentuăm aci. Literatura se alătură și ea, în această ordine de idei, factorilor activi care determină spiritual înaintarea generală a societății pe toate planurile.

Dar legată de realitate e și problema de care s-a vorbit mult, în ultima vreme, cea a moștenirii literare. Ar părea că aceasta e cea mai îndepărtată de preocuparea pe care dorim s-o subliniem aci, ea incitînd aparent spre refugiul către trecut. Desigur, după cum se știe, concepția marxist-leninistă e cu totul diferită de orice fel de intenții ca cea citată. Istoriografia noastră literară, respectînd punctul de vedere imanent după care valorile trebuiesc judecate din lăuntrul epocii lor și în raport cu aceasta, nu se mărginește numai la o justificare asemănătoare. Accentuînd ideea „moștenirii", ea consideră absolut necesară legarea acesteia de frămîntările prezentului. Valorile trecutului ies astfel din sfera contemplativă și intră în cea activă. Literatura trecutului poate fructifica pe cea contemporană în mai multe modalități. Mai întîi, prin valorile de conținut, prin evocarea, de pildă, a vremilor apuse cu toate racilele lor spre a se construi, cu evidență perpetuă, termeni de comparație cu actualitatea în plină ascensiune. Paralela antitetică dintre faptele și concepțiile trecutului și fenomenele contemporane își are — se înțelege — valoarea ei educativă evidentă, cu atît mai mult cu cît nu e vorba aci de nici un fel de procedeu artificial, comparația realizîndu-se între termeni care și-au constituit singuri conținutul specific. Un alt mod al înrîuririi tradițiilor asupra literaturii contemporane de eficiență practică se referă la îmbogățirea experienței artistice. Nu e lipsit de interes ca scriitorul contemporan să cunoască toate realizările artistice ale marilor scriitori de altădată. De obicei, noi ne referim mai ales la izvoarele străine de unde, adesea cu întîrziere de multe decenii, împrumutăm unele procedee de artă. Firește nu combatem principial calea acestor experiențe, ne întrebăm doar dacă nu cumva și propria noastră literatură, aceea care a dăruit în poezie pe Eminescu, în proză pe Sadoveanu și Rebreanu, în dramaturgie pe Caragiale, nu ne poate oferi experiențe artistice pe care nu le-am studiat încă îndeajuns și care, aplicate în noi contexte, ar ridica valoarea estetică a literaturii contemporane?

În domeniul moștenirii literare, istoriografia noastră a obținut — după cum se știe — incontestabile succese atît în ultimele două decenii, cît și în perioada de cinci ani ce le-au urmat. Reeditări, dar și editări de texte inedite, pentru variate categorii de public au fost întreprinse cu spirit științific prob și, chiar dacă uneori s-au comis unele greșeli, ele au fost îndreptate sau sînt pe cale de a fi corectate în edițiile următoare.

Reeditărilor li se adaugă studiile de tot felul, de la mici însemnări şi pînă la articolele de mari dimensiuni şi monografii. Şi acestea au cunoscut în ultimul sfert de veac, o creştere cantitativă şi calitativă evidentă. Mari fragmente ale literaturii noastre din secolul al XIX-lea şi al XX-lea au fost astfel acoperite în aşa fel încît o istorie a literaturii noastre, privită integral, e mai cu putinţă astăzi decît cu 25 de ani în urmă. Nu s-au îmbunătăţit mai puţin metodele, informaţia, utilizarea ei, interpretarea ştiinţifică, organizarea faptelor şi sintezele. Academia Republicii Socialiste România a adus aci contribuţii din cele mai de seamă, în fruntea cărora se aşază, desigur, *Tratatul de istorie a literaturii române*, în curs de închegare, după apariţia primelor două volume. Principiul aplicării practice a fost astfel din nou realizat, şi anume pentru folosul operelor de cultură generală, utilizabile în toate instituţiile de învăţămînt şi atît de necesare şi publicului mare. Instrucţia şi educaţia literară se revarsă astfel pe vaste întinderi şi aduc contribuţii însemnate la realizarea idealurilor socialiste.

Sfertul de veac pe care cultura şi literatura noastră l-au străbătut trecînd prin atîtea frămîntări, dar şi prin atîtea izbînzi, stă mărturie — — semeaţă şi sigură — pentru noile realizări ce vor apărea din spiritul creator al poporului, exprimat în formele artistice cele mai înalte

IDEAL ŞI REAL ÎN LITERATURA CONTEMPORANĂ

MIHAI NOVICOV

Dacă se admite că istoria literaturii e un proces, că e deci o dezvoltare şi că, în consecinţă, caracteristica literaturii ar trebui să fie şi tendinţa continuă de autodepăşire, n-am putea să nu remarcăm pe loc că totuşi, din punctul de vedere înfăţişat, în acest caz nu se poate vorbi de progres în acelaşi sens ca în ştiinţă, de pildă. De bună seamă, nu oricare fizician de azi are geniul lui Newton, însă în ansamblu fizica contemporană se află incontestabil într-un stadiu mai înaintat de dezvoltare decît cea a secolului al XVII-lea. Dar oare se poate vorbi în termeni asemănători de o dezvoltare ascendentă în literatură? Putem oare afirma, să zicem, că poezia de azi e mai „înaintată" decît cea din trecut? Pînă şi formularea întrebării sună ciudat. Şi totuşi, fără o aspiraţie la autodepăşire nici o dezvoltare nu este de conceput.

Pe de altă parte, este îndeobşte cunoscut că nici o literatură nu se îmbogăţeşte prin hazard, iar explicaţiile care reduc factorii determinanţi la influenţele exercitate de personalităţile de geniu nu mai pot fi luate în consideraţie cu seriozitate. Schematic vorbind, traiectoria oricărei dezvoltări literare ar putea fi punctată prin raportări la un sistem de trei coordonate determinante. Prima ar fi influenţa ambianţei social-istorice, sau, cu alte cuvinte, istoria însăşi în a cărei matcă se dezvoltă şi literatura. A doua — dinamica internă a dezvoltării literare, adică legile ei autonome propulsoare, despre care se ştie că se formează totuşi într-o relativă independenţă faţă de procesul istoric general, dezvoltarea oricărei suprastructuri fiind, cum o observaseră încă Marx şi Engels, o dezvoltare *organică*. În sfîrşit, coordonata a treia, de loc neglijabilă, mai ales atunci cînd avem a studia o istorie concretă, e personalitatea artistului. Căci prin variaţiile celorlalte două se pot acumula cel mult premise favorabile pentru amplificarea dezvoltării, dar nu poate fi determinată şi creaţia însăşi. Creaţia e întotdeauna un mod de a se manifesta al unor personalităţi.

Evident, cu o oarecare prudenţă, mai degrabă ca o ipoteză de lucru, am îndrăzni să afirmăm, totuşi, că dintre cele trei coordonate determinante definite de noi s-au bucurat pînă acum de o atenţie mai mare a cer-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 383–393, BUCUREŞTI, 1969

cetătorilor prima şi a treia. Amprenta pe care epoca o lasă asupra operei e atît de evidentă, încît a fost sesizată din cele mai vechi timpuri. Mai mult : legătura dintre societate ca rezervor inepuizabil de fapte şi idei şi creaţia literară ca o reflectare a acestora a atras în asemenea măsură interesul unor cercetători încît, aproape pe neobservate, s-a ajuns în unele cazuri la absolutizări, exemplul cel mai la îndemînă, deoarece e şi cel mai recent, fiind ceea ce se numeşte de obiceiu sociologismul vulgar. Se ivise iluzia că explicaţia sociologică nu e numai necesară, dar şi suficientă pentru justa înţelegere a sinuozităţilor procesului literar. Dar s-a văzut curînd cît de gravă era greşeala.

Atractivă prin simplitatea ei a fost şi tendinţa de a reduce analiza procesului literar la un fel de însumare a contribuţiilor creatoare ale acelor scriitori care s-au impus în mod deosebit prin opera lor. Dar şi într-o asemenea perspectivă orice absolutizare nu poate fi decît derutantă. Oricît de paradoxal ar părea, dar prin înrîurirea directă a unor personalităţi de mare amploare pot fi explicate cel mult aspectele periferice, subiacente ale procesului literar, nu şi cotiturile lui bruşte, întotdeauna mai mult sau mai puţin imprevizibile.

Rămîne cea de-a doua coordonată, pe care provizoriu am putea-o numi de mijloc — literatura ca atare, dinamismul ei intern, organic. Doar este un loc comun că orice fenomen literar nou se poate defini în *noutatea* lui numai prin raportare, prin comparaţie cu alte fenomene tot literare. Interesul pentru literatura comparată de bună seamă izvorăşte de aici. Dar, lucru ciudat — cel puţin în cadrul şcolii comparatiste franceze, care şi-a cucerit, pe merit, dreptul de a fi considerată clasică — , efortul s-a exercitat mai ales în direcţia identificării unor elemente comparabile de origine extraliterară, sau pe linia stabilirii unor influenţe şi filiaţii sesizabile, care, după cum am văzut, pot explica cel mult cauza în virtutea căreia procesul literar îmbracă la un moment dat o anume haină exterioară, nu şi structura lui dinamică internă. Primii care au încercat să studieze procesul literar în substanţialitatea lui intrinsecă au fost reprezentanţii şcolii formale ruse, în special Şklovski, Eihenbaum, Tomaşevski, Tînianov. În mod deosebit, ei au pus accentul pe descrierea şi investigarea în adîncime a pulsaţiei vibratoare a literaturii prin succesiunea acţiunilor şi reacţiunilor care de regulă jalonează înlocuirea unor şcoli literare prin altele. Această viziune a coincis şi cu o nouă concepţie asupra formei, înţeleasă ca factor motor al dezvoltării. După Şklovski, anumite forme artistice se învechesc nu pentru că n-ar mai corespunde conţinutului, ci pentru că prin desăvîrşire se canonizează şi astfel îşi pierd artisticitatea. Necontenita căutare de forme noi este o condiţie *sine qua non* a oricărei dezvoltări viabile a literaturii. Căutarea nu se desfăşoară însă în vid, seria literară nu poate fi izolată de alte serii sociale, ceea ce conduce, inevitabil, la o seamă de interferenţe de planuri, care dau adeseori procesului istoric literar o turnură cu totul neaşteptată. Studiul interferenţelor de acest gen este, după părerea noastră, absolut necesar pentru înţelegerea oricărui moment *dat* în istoria unei literaturi. Ne propunem s-o dovedim luînd ca obiect dezvoltarea literaturii române după 23 August 1944.

Dar înainte de a intra în fondul problemei ne vom îngădui încă o digresiune. Se ştie că printre dificultăţile care au caracterizat cel puţin

în parte o anumită etapă a acestei dezvoltări (pînă la 1960 aproximativ) se numără şi unele oscilaţii şi deprecieri în valorificarea creaţiei literare dintre cele două războaie mondiale. Cauzele unor desconsiderări nedrepte sînt multiple şi nu avem de gînd să întreprindem, aci şi acum, analiza lor minuţioasă, ci ne vom mărgini să menţionăm că în rîndul lor se înscrie şi dificultatea, explicabilă pentru cercetătorii de atunci, de a trata perioada 1918—1944 ca o parte a *istoriei* literare. Perspectiva de distanţare necesară a putut fi stabilită abia peste un număr de ani. Acum ni se pare că o dificultate analogă s-a ivit în legătură cu dezvoltarea literară de după evenimentele revoluţionare din 1944—1947. Şi acestei perioade parcă i s-ar refuza dreptul de a fi încorporată istoriei. Însă fără o atare încorporare nici o judecată obiectivă nu e posibilă. Astăzi însă, evenimentul împlinirii unui sfert de veac de la glorioasa zi a Eliberării ţării oferă din acest punct de vedere un prilej cît se poate de binevenit. Dar, ca să fie tratată istoric, literatura postbelică se cere să fie confruntată şi cu etapa anterioară şi cu tendinţele noi, am zice într-adevăr contemporane.

Dacă interpretăm deci literatura din anii 1948—1960 (cronologia e evident aproximativă şi convenţională) ca o *reacţie*, nu ne va fi greu să ne dăm seama că reacţia a fost în special împotriva formelor predominante în etapa interbelică. Dar altfel nici n-ar fi putut fi, din moment ce orice etapă nouă se defineşte, cu precădere, prin opoziţia ei faţă de etapa anterioară. În mare, principalele linii directoare ale reacţiei cred că ar putea fi rezumate astfel: împotriva unei anumite îndepărtări a literaturii de problematica socială şi, mai ales, împotriva formelor încifratoare ale mesajului, pentru o literatură de afirmare cît mai clară şi cît mai directă a idealului estetic socialist. Spunînd aceasta n-avem de loc intenţia să susţinem că literatura română interbelică ar fi fost o literatură cu un conţinut social sărac. Dimpotrivă, sîntem de părere că a fost o literatură saturată de problematica socială, dar într-un anumit mod, corespunzător unui anumit stadiu de evoluţie. Doar şi ea se născuse ca o reacţie împotriva unui anumit realism, şi naiv, şi epigonic, şi conformist, care luase proporţii în unele zone literare în perioada anterioară. Etapa interbelică a fost o etapă de maturizare a literaturii, dar într-o ambianţă specifică, datorată dominaţiei apăsătoare asupra societăţii a sistemului de exploatare burghezo-moşieresc, căruia îi este cracteristică, după cum se ştie, nu numai îngrădirea libertăţii spirituale, ci mai ales mistificarea acestui proces. În acest context — şi literar, şi istorico-social — problematica umană şi socială a literaturii în mod firesc a început să sape în adîncime, dînd naştere, în primul rînd în poezie, dar şi în proză, la forme de investigare cam circumstanţiale a realităţii, mai ales prin relevarea modului în care o anumită fază a istoriei se răsfrînge în conştiinţa zbuciumată a omului izolat, cuprins de nelinişte şi chiar de teamă în faţa propriei sale condiţii. Într-un fel, din punct de vedere tematic, literatura manifesta o preferinţă vădită pentru mister, în sensul ontologic al cuvîntului. Literaturii de jubilare, care îşi afirma extaziat capacitatea de a descoperi adevăruri şi de a denunţa adevăruri false, i-a urmat, prin reacţie, o etapă nouă, de retragere în necunoscut, de îndoială sceptică cu privire la valabilitatea adevărurilor descoperite şi de pătrundere violentă, prin opoziţie, în zonele mai întunecate ale exis-

tenței, către care geniul uman putea fi condus mai ales prin intuiție. Formele literare erau corespunzătoare acestei viziuni estetice.

Dar tocmai această viziune s-a dovedit a fi, dintr-o dată, anacronică în primii ani de după prefacerile revoluționare din 1944—1947. Dacă am admite pentru moment, urmărindu-l pe Lucian Blaga, că la baza oricărei creații literare e metafora, am putea adăuga că observația e deosebit de pătrunzătoare și pentru că în ea se condensează, ca într-o ecuație, cele două laturi la fel de indispensabile literaturii artistice, dar și antinomice totodată — idealul și realul. Metafora nu poate exista decît ca o sinteză între ideal și real. Ea este tocmai modalitatea specific umană prin care, fără a se sustrage realității, omul capătă posibilitatea să trăiască continuu și într-un al doilea plan al existenței — planul reprezentărilor ideale. Dar, după cum spuneam, cele două planuri sînt și opuse unul altuia (idealul nu poate fi decît nereal, pentru că devenind real încetează a fi ideal și invers), iar echilibrul desăvîrșit dintre ele e practic irealizabil. Însă amplitudinea contradicției, sau mai precis — a necorespondenței, variază de la epocă la epocă. Încă Plehanov observase că epocile în care realitatea înconjurătoare îi apare artistului ca fiind într-o contradicție ireductibilă cu idealul său estetic sînt deosebit de propice pentru încetățenirea convingerii că de fapt poeții fac „artă pentru artă". Problematica socială nu dispare din creație, ci se „inversează", dacă putem să ne exprimăm așa; genul își afirmă neaderența la o anume condiție reală, nu integrînd-o operei, ci evadînd din ea, prin încordarea imaginației și a fanteziei. Reprezentarea ideală capătă astfel un scop în sine și se opune realului global. Dar e ușor de înțeles de ce în anii de după Eliberare o atare contrapunere își pierdea valabilitatea.

Perioada de 25 de ani de dezvoltare literară de după 23 August 1944 se subîmparte de obicei în trei etape. Evident, sub rezerva unei verificări ulterioare mai temeinice, am putea accepta această periodizare. Ar trebui, deci, să luăm în considerație existența unei prime etape scurte (1944—1948), care a fost, în principal, o etapă de trecere, dar și cu unele trăsături specifice, apoi a unei etape de predominare a formelor directe și deschise de tratare a problematicii sociale și în poezie și în proză (aproximativ 1948—1960) și apoi a unei etape noi, actuale, caracterizate mai ales printr-o mare diversificare a formelor de expresie.

Cu privire la prima etapă cred că trebuie subliniat că în acei ani dezvoltarea organică a literaturii s-a resimțit mai mult ca oricînd de influența unor factori determinanți extraliterari. A nu se uita că erau anii unor înverșunate bătălii de clasă, în vălmășagul cărora se hotăra soarta istorică a poporului nostru, se hotăra, mai precis, ce drum va urma pe viitor dezvoltarea lui: vechiul drum al capitalismului, sau un drum nou — al prefacerilor revoluționare socialiste? Firesc, în asemenea condiții problema opțiunii în fața *acestei* alternative devenea nu numai problema civică numărul unu, dar și preocuparea *principală* a întregii spiritualități. Este simptomatic însă că irupția politicului și în sfera preocupărilor literare a influențat prea puțin formele de expresie. Dacă luăm în considerație nu luările de atitudine publicistice, ci creația ca atare, această scurtă etapă ne apare aproape ca o prelungire a perioadei interbelice. Evident, mai ales în poezie, pătrunde o tonalitate mai energică, imagistica

se hiperbolizează, adresa mesajului devine mai directă, însă în linii mari fiecare scriitor îşi continuă drumul de creaţie anterior, văzînd în evenimentele al căror martor şi participant este mai ales confirmarea setei sale de idealitate, atîta timp sugrumată. Pătrunderea masivă a politicului are însă alte urmări în viaţa literară; ea conduce la o regrupare de forţe după alte criterii decît cele artistice, favorizează o emulaţie de altă natură decît cea predominantă în anii anteriori. De bună seamă, nu se poate spune că aceste criterii erau cu totul necunoscute perioadei interbelice. Dimpotrivă, mai ales în deceniul 1930—1940 criteriul politic de grupare a forţelor literare se adaugă criteriilor programatic-estetice, dar nu le elimină şi nici nu anulează funcţia lor predominantă în procesul *organic* al dezvoltării literare. În anii 1944—1947, însă, situaţia se inversează. E o scurtă etapă de înflorire prodigioasă a celor mai variate experienţe şi căutări artistice, care, conştient sau nu, explicit sau nu, îşi verifică valabilitatea în ambianţa unor înfruntări neliterare. Împrejurarea aceasta n-a influenţat formele artistice în anii respectivi, dar a avut o influenţă covîrşitoare în etapa următoare.

Victoria revoluţiei socialiste a acţionat indiscutabil în conştiinţa oamenilor ca un puternic factor demistificător. Prin ea, cel puţin unul din marile mistere ale existenţei umane a fost dezlegat. Şi încă unul de excepţională pondere. S-a confirmat că omul poate deveni stăpîn al propriei sale istorii, că o poate făuri pe baza unui plan strategic dinainte stabilit, că-şi poate *crea* deci propria istorie, deoarece poate *înfăptui* ceea ce pînă mai ieri exista doar ca un ideal, ideal previzibil, ţintă a unui efort orientat, dar totuşi ideal (şi nu realitate). Cel puţin pentru moment, idealul şi realul se contopeau, o generaţie a putut vedea cu ochii proprii cum *idealul se transformă în realitate.*

Ca o deducţie facilă s-ar putea extrage de aci concluzia că aspiraţia către un realism descriptiv şi ilustrativ, atît de caracteristic unor opere de proză, poezie şi dramaturgie din prima jumătate a deceniului 1950—1960, s-ar datora mai ales năzuinţei explicabile de a fixa în imagini această înfăptuire a idealurilor sociale ale poporului. Noi credem însă că a reduce explicaţia la atît ar fi nerezonabil. Se cere, în spiritul metodei pe care ne-am propus s-o aplicăm, să luăm în consideraţie şi stadiul la care se afla în acel moment dezvoltarea literaturii. Căci, repetăm, între cele două dezvoltări nu pot fi stabilite analogii mecanice. Din punct de vedere social-istoric înfăptuirea „miracolului social" prin revoluţia proletară socialistă trebuia să fi condus la aceeaşi influenţă asupra conştiinţelor omeneşti în toate ţările în care se producea. Şi totuşi, încorporarea acestei influenţe de către creaţia literară s-a făcut altfel, să zicem, în Rusia după 1917 şi altfel la noi după 1947, altfel cam în aceiaşi ani în Bulgaria, altfel în Polonia şi altfel în Cehoslovacia. Noi credem că la noi efectul pe plan literar a fost puternic influenţat şi de faptul că modalităţile artistice atît de insistent practicate în perioada interbelică au condus şi la o explicabilă saţietate. Şocul extraliterar a coincis cu o nevoie internă, organică, de înnoire.

Ca o întruchipare a efortului de a fixa în imagini momentul triumfător de împlinire a unui ideal, creaţia de după 1947 s-a înscris ca o pagină de mare însemnătate în istoria literaturii române. Ea a marcat un moment de maximă identificare între creaţia artistică şi aspiraţiile poporului şi a

generat o experienţă nouă, inedită în dezvoltarea organică a literaturii. Aprecierea valorică a acestei experienţe evident urmează a fi făcută cu neabătută obiectivitate partinică, dar recunoaştem că deocamdată nu intră în intenţiile noastre să încercăm o asemenea apreciere. Printre altele şi pentru că, cel puţin în faza actuală, nu ne simţim în stare să ne eliberăm complet de presiunea unor preferinţe subiective. De aceea, ne propunem s-o examinăm doar din punctul de vedere al formelor artistice cultivate.

În poezie, de pildă, era vizibilă tendinţa spre o expresie cît mai directă, spre creşterea ponderii elementului epic, spre patetism şi retorică. De altfel, afirmarea unui crez, exaltarea unui ideal împlinit o cereau imperativ. Cu atît mai mult cu cît afirmarea se făcea atunci şi polemic, pentru că nu numai peste graniţă, dar şi înlăuntrul ţării se găseau încă mulţi înclinaţi nu numai să conteste împlinirea idealului, dar şi să ponegrească primii paşi ai revoluţiei socialiste. Dar, aşa stînd lucrurile, n-ar fi just de loc să caracterizăm global poezia etapei respective ca reducîndu-se la versificări de teme şi idei extraliterare. Nicidecum. Efortul se îndrepta spre evidenţierea semnificaţiilor estetice ale noii realităţi, ceea ce conducea la căutări de sisteme noi de simboluri, de corespondenţe alegorice pregnante, la sonorităţi solemne şi grave, alături de accentele unei noi intimităţi. A pretinde că în etapa de care ne ocupăm poezia ar fi încetat să fie poezie ar fi ca şi cum am spune că ascensiunea pe verticală, şi nu pe serpentină, nu mai e ascensiune. Formelor care preferă expresia aluzivă, contorsionată, pasivă, în raport cu dominaţia tiranică a materialului verbal, le-au urmat forme care, prin opoziţie, izvorau din sforţarea demiurgică de a supune total expresia afirmaţiei; năzuinţa de a condensa poetic împlinirea se armoniza firesc cu setea de claritate şi echilibru. Pînă şi pe planetele cele mai îndepărtate, oricît de lungă e noaptea, ziua îi urmează întotdeauna. Ca o expresie plenară şi incandescentă a acestei poezii solare de tip nou, vom cita în primul rînd creaţia lui Nicolae Labiş.

De asemenea, nici proza şi nici chiar dramaturgia n-ar putea fi caracterizate doar prin tenta ilustrativă, care, de bună seamă, le era totuşi proprie într-o oarecare măsură, dublată însă şi ea de o pronunţată vervă polemică. În dramaturgie, de pildă, tendinţa de reprezentare pe scenă a unor situaţii simbolice de amplă rezonanţă ar putea fi urmărită mai în toate spectacolele din acei ani. Într-un anumit fel, creaţia literară lua forma unui desfăşurat dialog între scriitor şi cititor, elementele de confesiune irupeau masiv în aşa-zisa proză de revelaţie, dar a pretinde că toate romanele şi nuvelele apărute între 1950—1960 sînt simple „ilustrări de teze" ar fi să denaturăm realitatea. Firește, proza s-a înnoit în primul rînd tematic. Dar tema ca atare nu este ceva extraliterar. Pătrunzînd în literatură, temele noi acţionează şi ca agenţi de modificare a formei. Şi mai trebuie specificat că e cu totul nedreaptă părerea unor critici potrivit căreia în deceniul de care ne ocupăm ar fi scăzut în proză interesul pentru psihologie, pentru frămîntările intime ale omului căutător al unui tărîm de realizare a personalităţii sale. Dimpotrivă, evident privită dintr-un unghi de vedere nou, problema realizării individuale continuă să se afle în centrul construcţiilor epice. Pe acest plan, în comparaţie cu proza interbelică se schimbă doar raportul, compoziţia. Între cele două războaie mondiale elementul ordonator al compoziţiei era eroul, ambianţa socială se dezvăluia prin biografia lui, prin istoria frămîntărilor şi a avatarurilor sale; acum,

dimpotrivă, compoziţia e dominată de evenimentul istoric, iar aventura eroului izvorăşte din necesitatea de a lua atitudine faţă de „vremea care nu ne iartă", după o expresie a lui Sadoveanu. În consecinţă, inevitabil, naraţiunea începe să se organizeze pe mai multe planuri; după o scurtă criză, marcată prin avalanşa de proze scurte de mici dimensiuni, se naşte aproape brusc, imprevizibil, interesul pentru frescă, roman-fluviu, epopee etc. Iar în acest sector, experienţa acumulată nu e de loc neglijabilă. Proza deceniului 1950—1960, extrem de relevantă din punct de vedere tematic, datorită bogatului material de viaţă prelucrat într-însa, prezintă indiscutabil interes şi prin formele artistice cultivate, iar galeria de tipuri create, de la Mitrea Cocor pînă la Ilie Moromete şi Mitru Moţ, se impune ca o realitate pe care nici un istoric literar al viitorului nu o va putea neglija.

Urmează deci că în dezvoltarea literaturii române etapa 1948—1960 ar trebui să fie cercetată în primul rînd ca o reacţie prin opoziţie la formele artistice tiranic predominante în etapa anterioară. Dar, după cum a arătat-o şi tovarăşul Nicolae Ceauşescu în cuvîntarea rostită la Adunarea generală a scriitorilor din noiembrie 1968, această tendinţă firească de înnoire a fost întrucîtva alterată de greşelile de îndrumare din acel timp. Însă şi ele, după părerea noastră, au fost într-o anumită măsură determinate de acea răsturnare a criteriilor de grupare şi regrupare a forţelor literare care s-a petrecut, după cum am văzut, în anii 1944—1947. Victoria revoluţiei socialiste a dat cîştig de cauză forţelor literare care au sprijinit-o activ. Ceea ce nu putea să nu nască un anumit sentiment de solidaritate, cu atît mai mult cu cît prin victoria amintită se deschidea şi în viaţă poporului calea către făurirea unităţii sale moral-politice, atît de aprig rîvnită de către mase din cele mai vechi timpuri. Greşelile izvorau şi din neînţelegerea faptului că unitatea astfel făurită era de altă natură decît cea literară. Efortul, de altfel de bună credinţă, de a reglementa problemele creaţiei literare pe baza unor criterii împrumutate unor alte suprastructuri, în afară că era utopic, nu putea să nu prilejuiască şi urmări negative. Se naşte ideea, ce ne pare astăzi aberantă, de a se călăuzi literatura pe baza unor modele, de a se hotărî dinainte cum *trebuie* să fie dezvoltarea ei nouă etc. Lucrurile se mai agravau însă şi din cauză că susţinătorii unei asemenea orientări, printre care se număra, spre regretul său de astăzi, şi semnatarul acestor rînduri, erau ferm convinşi că procedînd astfel acţionează în spiritul imperativelor revoluţionare, în spiritul învăţăturii marxist-leniniste. De fapt însă, cel puţin dintr-un anumit punct de vedere, orice încercare de a prescrie literaturii o dezvoltare modelată, neglijîndu-se, pe de altă parte, cerinţele ei specifice, organice, e contrară marxism-leninismului creator. Fireşte nici un revoluţionar marxist nu poate accepta soluţia unei totale pasivităţi faţă de jocul liber al tendinţelor în creaţia artistică; a fi revoluţionar înseamnă a lua atitudine. Aceasta însă nu poate fi definită decît faţă de un fenomen ce se dezvoltă liber, prin valorificarea tuturor posibilităţilor sale interne. Este tocmai ceea ce subliniază în prezent factorii de răspundere ai partidului şi statului nostru.

Poziţia univocă de recunoaştere doar a unei singure direcţii de dezvoltare a literaturii a condus uneori şi la o deformare a opticii de receptare a moştenirii literare. Reacţia spontană împotriva unor anumite forme artistice predominante în perioada interbelică se transforma pe alocuri într-o negare intolerantă, iar pentru că nici o dezvoltare nu poate începe

de la zero s-a purces la elaborarea grăbită a unei alte genealogii. Pe de o parte, s-a încercat stabilirea continuității cu perioade mai îndepărtate, sărindu-se peste etape, iar pe de alta, din perioada premergătoare au fost extrase și dilatate artificial unele producții minore ce păreau a fi consonante cu cerințele estetice noi.

S-ar putea obiecta, poate, că nu e cazul a se insista acum asupra unor greșeli care în definitiv aparțin trecutului. Ar fi așa dacă nu s-ar manifesta la unii reprezentanți ai vieții literare de azi tendința de a nu vedea în etapa de care ne ocupăm decît greșeli. Ceea ce însă e cel puțin neștiințific. În cadrul dezvoltării literare, factorii extraliterari pot altera, pot frîna cel mult procesul organic, dar nu-l pot determina. Trăsătura principală, specifică, organică, a dezvoltării literare din etapa 1948—1960 a fost aspirația către niște forme artistice directe, explicite, solemne și patetice, către simboluri ample, de o vastă semnificație istorică, aspirație determinată și prin influența evenimentelor istorice revoluționare, dar și ca o necesitate internă a literaturii însăși, care reacționa violent împotriva unei alte satietăți. Nu tot ce s-a publicat în anii respectivi exprimă fidel și plenar aceste tendințe, pe alocuri alterările menționate au conferit unor producții literare o tonalitate mai artificioasă. Dacă însă reușim să dăm la o parte crusta alterărilor și să pătrundem în miezul proaspăt, tabloul ce ni se înfățișează e impresionant. Tocmai de aceea trebuie să vorbim lucid și amănunțit și despre greșeli. Căci numai cunoscîndu-le putem să le dăm la o parte și astfel — numai astfel! — să descoperim adevărata înfățișare a creației literare din anii imediat următori revoluției socialiste.

Iar dacă e așa, se cuvine să acordăm atenție încă unui aspect, poate cel mai intim legat de procesul creației literare ca atare. Spuneam că șocul puternic, cu ecouri nebănuite în creație, l-a constituit și experiența unei generații de scriitori care au fost martorii *împlinirii* unui ideal, deoarece, ca urmare a acestui șoc, s-a părut că a suferit o transformare radicală miezul însuși al metaforei. Din dominată de ideal, de mister și de mit, ea devenea, dintr-o dată, dominată de real. Ceea ce nu putea să nu producă mutații dintre cele mai violente în substanța însăși a creației. Cu toată setea ei de mituri, metafora veche era întotdeauna — cel puțin pînă la un punct — și demitizantă. Acum însă demitizarea conducea la crearea de mituri noi. Dar de mituri prin excelență afirmatoare, pămîntene, am îndrăzni să spunem chiar — mituri reale. După milenii de așteptare, mitul se încarna în realitate. Eliberat, poporul pășea într-un nou ev al existenței sale. Momentul se cerea celebrat și nu putea fi celebrat decît prin imagini în care idealul „corespundea" realității.

Dar momentul nu putea dura. Idealul transformat în realitate trebuia să conducă și la făurirea de idealuri noi. Pentru că în devenire idealul nu poate fi niciodată real. Transformat în realitate, idealul încetează a mai fi ideal, căci un „ideal real" e un nonsens, un nonsens total, ca și mișcarea pe loc sau creșterea imobilă. O anumită criză a literaturii postbelice a fost determinată și de nesesizarea, pe plan estetic, a acestei relații dialectice între ideal și real. De bună seamă, conștiința participării la episodul istoric crucial al transformării idealului în realitate va rămîne mereu în memoria literaturii și o va tonifica, așa cum apa captată în țevi dintr-o fîntînă arteziană continuă să alimenteze așezările omenești. Însă momentul țîșnirii e unic și irepetabil. Literatura

ilustrativă trăda o anumită dificultate de a opune realităţii noi — idealuri noi. Ceea ce frîna inevitabil şi jocul liber al fanteziei. Dar s-a dovedit că orice servitute faţă de realitate nu poate fi decît păgubitoare literaturii.

Mi se pare că etapa a treia şi ultima (cea prezentă) din dezvoltarea literaturii postbelice se caracterizează tocmai prin ieşirea, sau cel puţin prin încercarea de a ieşi din impasul descris. Reacţia e din nou în primul rînd împotriva formelor artistice predominante în etapa premergătoare. Metafora se încarcă iar cu un conţinut de mister. Dar, evident, misterul e de cu totul altă natură.

Se înţelege de la sine că, faţă de această cea mai nouă etapă în dezvoltarea literaturii noastre contemporane, noi nu putem avea încă o perspectivă istorică. Atitudinea noastră devine inevitabil mai critică, aprecierile sînt provizorii, amendabile. Cîteva consideraţii am îndrăzni să sugerăm totuşi.

În primul rînd s-a modificat simţitor şi ca intensitate şi ca factură influenţa factorului social-istoric. Generaţia nouă de scriitori n-a trăit cutremurul transformărilor revoluţionare, n-a fost martoră a unui moment istoric *unic* de împlinire a idealului. Ea a crescut în condiţiunile muncii paşnice şi încordate de construire a socialismului. Drept urmare, e firesc ca ochiul ei să fie mult mai exigent, iar setea de idealitate să se manifeste mult mai mistuitor. Doar nu facem nici o descoperire menţionînd că, în ciuda împlinirii idealului social fundamental, realitatea noastră cotidiană rămîne întotdeauna perfectibilă. Realizările socialiste sînt foarte mari, dar e în natura societăţii socialiste ca fiecare realizare să fie percepută ca un punct de plecare pentru realizări noi. Realitatea socialistă nu numai că nu anihilează setea de idealitate, dar o şi potenţează poate mai viguros chiar decît oricare altă epocă istorică. Şi tocmai setea aceasta de idealitate a constituit unul din punctele de plecare ale atitudinii relativ sceptice faţă de creaţia artistică a etapei anterioare. Poeziei de celebrare solemnă a unor împliniri i-a urmat poezia de căutare înfrigurată a unor sensuri noi. Formelor realist-clasicizante, de o simetrie riguroasă şi de amplificare sublimă a unor simboluri cuprinzătoare, le-au urmat formele care preferă expresia nebuloasă, sugestia şi aluzia, căutarea contorsionată a aventurii, înfruntarea patetică a necunoscutului. Poezia preferă din nou calea intuiţiei, în speranţa de a dezlega alte mistere, ascunzătoare de idealuri noi.

În altfel, avînd a face faţă unor rezistenţe mult mai tenace, un proces analog poate fi observat şi în domeniul prozei. E poate paradoxal, dar într-un anume fel proza tinde să devină şi mai realistă, însă pentru a cultiva o corespondenţă cu realitatea de o cu totul altă natură. Dominaţia tiranică a faptului istoric începe să aparţină trecutului şi omul îşi întoarce iar privirea către celula existenţei sale intime. Dar numai pentru a descoperi alte coordonate ale aceleiaşi istorii. Romanele anului 1968 sînt o dovadă a rodniciei acestui drum nou.

Dar mi se pare că şi în poezie şi în proză această căutare frenetică de sensuri noi se soldează cu realizări remarcabile doar atunci cînd omul creator nu abdică de la una din componentele esenţiale ale existenţei sale umane — memoria.

După cum spuneam, momentul literar de echilibrare — înlăuntrul metaforei — a idealului și realului nu putea fi decît de scurtă durată [1]. Căci fluviul vieții nu se oprește pentru nici o clipă. Cine are în sînge dorul de aventură nu se va stabili în nici un port, oricît de sublim ar fi. Dar dacă a avut șansa să întîlnească în peregrinările sale și un port întocmai așa cum îl visase — amintirea acestuia nu-l va mai părăsi și va trăi cu el ca un etalon al frumuseței.

O spunem și pentru că setea de idealitate, căutarea frenetică înfrigurată de sensuri noi ale vieții, e proprie, într-un fel sau altul, întregii literaturi contemporane. Cu toate contradicțiile sale interne, și astăzi literatura umanității este totuși un tot organic. Dar căutările, firește, diferă în funcție de experiența — și istorică și artistică — acumulată. Totodată ele conduc, explicabil, la o nesatisfacție aproape cronică în raport cu toate formele artistice încercate. S-ar putea spune că niciodată încă în istoria literaturii caleidoscopul negării unor forme și afirmării altora nu a avut un ritm atît de accelerat ca astăzi. Dar pînă și acest neastîmpăr amețitor se datorește nu numai unor cauze intern-literare, ci și unor influențe ideologice. Spiritualitatea lumii burgheze trăiește un moment de accentuată derută. Ceea ce însă nu se poate spune despre spiritualitatea lumii socialiste.

Firește, nici la noi nu sînt rezolvate toate problemele condiției umane. (De altfel *toate* nu vor fi rezolvate niciodată.) Ne-am lecuit definitiv de concepția naivă care ne făcea să credem că, după victoria revoluției pe plan politic, practic nu ne-a mai rămas să rezolvăm nimic, ci doar să aplicăm niște precepte universal valabile. Victoria în revoluția socialistă ne-a înarmat cu o viziune tonică și pozitivă asupra vieții. N-am rezolvat încă multe probleme, dar știm că, dacă nu ne vom abate de la linia principală a Partidului Comunist Român, le vom rezolva. Ceea ce, incontestabil, conferă o altă dimensiune și căutărilor. Amintirea idealului împlinit trăiește în ele și le potențează.

Cu prudența necesară am putea reformula considerațiile de mai sus și în perspectiva evoluției literare. Supărătoare mi se pare că este cîteodată în creația unor scriitori mai tineri nu experimentarea, nu căutarea ca atare de forme noi, ci un fel de amnezie, ruperea de experiențele acumulate în etapa anterioară. Ceea ce confirmă aprecierea sugerată de noi că în concepția unora etapa dată (1948—1960) nici n-ar trebui să fie încorporată istoriei literare. Dar am văzut cum chiar această etapă dovedește cîte prejudicii poate cauza literaturii situarea pe o asemenea platformă de discontinuitate. Dintr-un proces organic o parte nu poate fi eliminată niciodată. Dar cu atît mai mult n-are de ce să fie eliminată o etapă care pe planul istoriei politice corespunde cu o revoluție glori-

[1] Afirmația ar putea fi susținută și cu argumente de ordin comparatist. Limitele articolului nu ne permit s-o facem cu amploarea necesară. Vom menționa doar, cu promisiunea de a reveni într-un alt studiu, că fenomene asemănătoare pot fi identificate mai în toate literaturile țărilor socialiste. Mai în toate cazurile o primă etapă de după 1945 a fost o etapă de predominare a formelor artistice armonizate, mai mult sau mai puțin solemne, adecvate efortului de evidențiere, prin artă, a marilor împliniri revoluționare. Dar peste tot au apărut ulterior, ca o reacție, tendințe de preferare a unor forme mai suple, proprii nu înfățișării unor soluții, ci enunțării unor noi probleme de viață. După celebrarea momentului de înnoire, arta se întoarce invariabil la funcția ei preferată — căutarea.

oasă, iar pe planul istoriei literare se relevă prin străduinţa de a fi la înălţimea evenimentelor epocale pe care le-a reflectat.

Dezvoltarea contemporană a literaturii dovedeşte pregnant că şi etapa aceasta, cu toate realizările, împlinirile, neîmplinirile şi greşelile ei, aparţine organic trecutului. Ca atare ea se cere a fi valorificată. Şi nu poate fi valorificată decît ca o pagină de istorie literară, de acea istorie pe care literatura contemporană o continuă. Ceea ce dacă s-ar face temeinic, ştiinţific, obiectiv, ar fi, incontestabil, şi spre avantajul dezvoltării actuale. Reconstituind plenar în memoria sa momentele succesive ale dezvoltării postrevoluţionare, literatura de azi ar putea realiza o relaţie cu totul nouă şi inedită între real şi ideal şi astfel ar putea încărca noile sale împliniri cu nişte sensuri mult mai bogate şi implicit mai semnificative chiar în perspectiva dezvoltării literare mondiale. Ea este chemată s-o facă între altele şi pentru că e literatura unui popor tînăr şi viguros care spune azi un cuvînt atît de nou în istorie.

CLASICII — ȘI UNELE IPOSTAZE DE INTERCEPTARE CRITICĂ

MARIN BUCUR

Într-un timp se credea că nivelul ediţiilor tipărite la Fundaţii ajunsese la un punct absolut. Aceasta era nostalgia editorilor noştri. Însă afirmarea unei şcoli de editori — filologi profesionalizaţi în această direcţie la Editura pentru literatură şi la Editura Academiei, coroborată cu pasiunile unor istorici literari de prestigiu — a început să mineze acest mit, reuşind în două decenii să asigure un proces de continuitate a „ediţiilor definitive" : şi nu unul de ajungere a lor din urmă. Credem a fi rămas azi puţini aceia care să mai treacă într-un plan meşteşugăresc opera de istorie literară prin ediţii, această muncă de cărturărism şi de spirit critic, de permanentizare a valorilor — o formă de responsabilitate umanistă a noastră faţă de trecut. De fapt acest complex unitar de spirit critic, erudiţie şi documentarism arhivistic cuprins în travaliul unei ediţii, alături de bibliografii şi de cataloage, constituie nu numai necesarul oricărei culturi, ci şi uneltele de activitate normală a istoricilor literari, căci orice ediţie pregătită cu o calificare profesională superioară este o formă de durată a unei părţi dintr-o cultură. Valorile literare au nevoie de această veşnică renaştere şi pregătire pentru a le lăsa moştenire viitorului.

Ediţiile *complete* şi academice au început o acţiune care avea şi în trecut, ca şi azi, mai mult goluri decît împliniri. Este dureros să constaţi că înşişi clasicii noştri n-au avut şi nu au decît cu totul parţial ediţii de opere complete asupra cărora să nu planeze nici un dubiu ştiinţific. Cîteva cutezanţe urieşeşti, după un prolog măreţ, aşteptau ca exemplul lor să se continue. Cele trei volume din *Opere* (*Poezii*) de Eminescu revelaseră adîncimea oceanului său liric şi ne dovediseră cît de săraci eram în cît ştiusem pînă la Perpessicius despre poet. Au urmat încă trei volume de poezie şi comentarii, inclusiv poezia populară, care au încheiat propriu-zis tipărirea operei poetice a lui Eminescu. Cît rămîne însă de publicat de acum înainte pentru a încheia acest ciclu editorial (şi şansele de a asigura un ritm normal de tipărire, cel puţin pentru un

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 395 – 402, BUCUREŞTI, 1969

timp, sînt din ce în ce mai modeste)? Absența lui Perpessicius are repercusiuni asupra acestei opere naționale.

Din constelația clasicilor, edițiile pe drept cuvînt complete, care vor da satisfacție oricînd prin probitatea lor științifică, sînt Grigore Alexandrescu (*Opere*) și Anton Pann de I. Fischer (rămase din păcate la primele volume), opera de corespondență Bălcescu a lui G. Zane, ediția *I. Neculce* de I. Iordan, ediția *I. Budai Deleanu* de Florea Fugaru, *G. Șincai* de Fl. Fugaru și Neagoe Manole, ediția *Poeții Văcărești* de Al. și Elena Piru, *I. Creangă*, *Opere* (ediție de I. Iordan), *Al. Odobescu* (ed. T. Vianu, Al Pienescu, V. Cândea, Nadia Lovinescu; ediție separată Geo Șerban), *I. L. Caragiale* (ed. Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin), *V. Alecsandri*, *Opere*, ediție îngrijită de G. C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru, *I. Bogdan*, *Scrieri alese*, ed. G. Mihăilă.

O altă categorie de ediții au în obiectiv autorii moderni, cărora li se concepe o primă intabulare istorico-literară. Acestea sînt de obicei ediții necomentate critic și se perfectează cu înșiși autorii lor. Sînt un fel de ediții ultime de autor sau, cum ar spune pictorii și sculptorii, *retrospective*. Asemenea retrospective, nu o dată cu multe omisiuni în text, am avut în seria de 20 de volume Sadoveanu, urmată de o ediție integrală (în curs de realizare) sub raportul textului a lui T. Arghezi, G. Călinescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Ovid Densusianu, Lucian Blaga, V. Voiculescu, Dan Botta, I. Barbu.

Există o categorie de ediții neglijate de presa literară, lăsată în seama istoricilor ori a filologilor care se ocupă cu istoria limbii române. Erudiția noastră în materie de cultură veche este destul de aproximativă. Editura Academiei a publicat în ultimele decenii vechi tipărituri românești continuînd tradiția cărturarilor oploșiți în sala de manuscrise de la Academie ori prin sălile incomode ale arhivelor: *Liturghierul lui Macarie* de P. P. Panaitescu, în 1961, *Antim Ivireanul*, *Predici*, de Gabriel Ștrempel, în 1962, *Tetravanghelul* tipărit de Coresi (1560—1561), comparat cu *Evangheliarul* lui Radu de la Mănicești (1574), de Florica Dimitrescu, în 1963, *Palia de la Orăștie*, de Viorica Pamfil, în 1968. Pentru rolul ce l-au avut secole de-a rîndul în cultura noastră, citățm cu această ocazie *Cărțile populare* (ed. I. C. Chițimia și Dan Simonescu).

Nu pot stabili exact locul unde ar trebui să vorbesc despre bibliografii. Unii dintre noi se vor supăra și pentru că pomenesc de acest subiect, iar alții vor crede că i-am acordat o importanță subsidiară. De la un timp, tot mai mult se aud voci cerînd o mobilizare a forțelor documentariste în vederea alcătuirii acestor lucrări capitale. Cercetarea modernă este anihilată complet fără dotarea cu aceste instrumente. Fondurile de publicistică, supuse unei solicitări abuzive, au devenit în parte inconsultabile. Pericolul uzării totale cuprinde de la o zi la alta noi colecții unicate de ziare. Bibliografiile analitice și sintetice de ziare, reviste, epoci, curente și scriitori, pe lîngă rolul economic pe care îl au în cercetare, au și unul de protecție a fondurilor. Evidența contabilă a unei biblioteci, ca și bibliografierea ei pe diverse principii aparțin modurilor de organizare și de gospodărire a unei culturi. Din acest punct de vedere, socotim cele 3 volume de *Bibliografie analitică a publicațiilor românești* de I. Lupu, N. Camariano și Ovidiu Papadima cea mai solidă antrepriză de cultură de la Bianu încoace.

S-au mai tipărit un *Catalog al manuscriptelor româneşti* (tom. I—IV, Bucureşti, 1907—1967), cîteva volume referitoare la creşterea de inventar al manuscriselor la Academie, însă foarte puţin faţă de bogăţia de arhivă ce a intrat în proprietatea bibliotecii din Calea Victoriei. Ştim că s-a lucrat şi aşteptăm tipărirea *Bibliografiei periodicelor româneşti* într-o versiune nouă, cu toate îmbunătăţirile de rigoare pe care le-a impus o jumătate de secol de la tipărirea primului volum. Mai ştim de asemenea că se află într-un stadiu înaintat, patronată de acelaşi for de cultură, şi o bibliografie Eminescu.

Tot în acest sector auxiliar de prim ajutor al istoriei literare, trebuie amintite seriile documentare. Editura Academiei şi Editura pentru literatură au iniţiat această operaţie de o ştiută şi apreciată utilitate, pe diferite profile : autori individuali, epoci, curente. *Contribuţii documentare la biografia lui Eminescu* de Aug. Z. N. Pop, contribuţii la biografia lui I. Budai-Deleanu de Lucia Protopopescu, *Comentarii la Divina Commedie* de Al. Duţu şi Titus Pîrvulescu, cele două volume de *Documente şi manuscrise literare* editate de Paul Cornea şi Elena Piru, *I. Ghica* de D. Păcurariu, Mihail Kogălniceanu, *Scrieri, Note de călătorie* de Aug. Z. N. Pop şi Dan Simonescu, alături de bibliografiile inventar alcătuite din corespondenţa lui I. Ghica de N. Liu, lui M. Kogălniceanu de Aug. Z. N. Pop, lui Tudor Vianu de H. Zalis, lui G. Călinescu de un colectiv de studenţi de la Institutul pedagogic din Bucureşti, lui V. Alecsandri de Marta Anineanu.

Perioada postbelică avea de difuzat nu numai mesaje prin intermediul istoriografiei literare, dar şi obligaţii de a achita culturii naţionale mari restanţe, obligaţii de conştiinţă care trebuiau satisfăcute şi onorate. Acţiunea justiţiară privind unele scrieri şi autori — în special din constelaţia „Contemporanului" — , forţată în momentele de început prin spirite de competenţă administrativă, ori dirijată pătimaş împotriva altor valori, etichetate depreciativ „burgheze" şi „decadente", trebuia să evidenţieze aspectul protestatar, de veşnică opoziţie şi mobilizare la lupta socială şi politică al literaturii româneşti. O clasă venită la putere îşi caută justificarea unor vechi alianţe ideologice. Avea nevoie nu numai de o literatură *nouă*, dar şi de o istorie literară ataşată scopurilor sale politice. O adevărată bibliotecă s-a constituit atunci cu ediţii, antologii, studii orientate spre tematica politică şi socială. În prim plan apăruseră *noile* valori „neglijate" în trecut : N. Bălcescu, V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, M. Kogălniceanu, Eminescu, Caragiale, Slavici, apoi C. D. Gherea şi publiciştii de la „Contemporanul". Nu erau nume noi; noi erau accentele ce se puneau în exclusivitate pe anume opere ; grave erau procesele de secesiune în istoria literară. Din scrierile lui G. Coşbuc s-au tipărit inedite interesante pentru convingerile sale civice, dar printre ele nu se găsea nici o poezie tot atît de reuşită ca *Moartea lui Gelu* şi *Noi vrem pămînt*. Poeţii erau cîntăreţi cu tematică socială. Mulţumirea unilateraliza viziunea, forţînd-o să încapă pe calapodul unui pat al lui Procust.

Desigur au apărut şi aici sumedenie de improvizatori şi s-au scris zeci de monografii care în ciuda publicităţii n-au avut decît o valoare sociologică şi culturală de masă. Lucrările acestea nu mai au nici o căutare, deşi li s-au închinat pagini de cronici entuziaste. Nu avem decît

să deschidem colecţiile presei literare pentru a ne îngrijora de lipsa de acuitate şi de sinceritate a multora dintre cronicarii literari. Zeci de titluri încoronate de cronicarii de odinioară au scris rînduri superlative despre volumele de critică socială în operele clasicilor. Dar nu despre acestea mai merită să vorbim. Totuşi monografiile de anvergură care au concentrat pasiunea cercetării rămîn tot dintre acelea consacrate clasicilor. În această privinţă un adevăr este indubitabil. Nimeni nu a adus mai mult în cercetarea clasicilor şi în menţiunea unui spectacol unic de interpretare estetică ca G. Călinescu. Istoria literară a ultimelor patru decenii a fost regatul său absolut. S-au scris concomitent studii strălucite ca cele ale lui D. Popovici, D. Caracostea, T. Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Vl. Streinu, însă cel ce a restructurat noţiunea de istorie literară, dinamizînd-o cu o energie proaspătă şi dîndu-i un stil nou, a fost G. Călinescu. Arcul voltaic al geniului său nu s-a stins după capodopera genului monografic realizată în *Viaţa* şi *Opera lui Mihai Eminescu. Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a devenit un şantier redeschis în permanenţă. Părţi întregi din opera lui Eminescu s-au rescris în baza informaţiei ulterioare şi a unei meditaţii estetice de întregire, care revine la capătul a ceea ce se socoteşte finit. *Materialul documentar* publicat ani în şir în revista institutului devenea tacit o completare a sumarului *Istoriei literaturii*. Dar G. Călinescu a impus nu numai pe clasicii singuri, ci şi pe unii dintre autorii asupra cărora nu exista încă o *operă* de istorie literară sau care circulau la categoria clasicilor prin tradiţie şi şcoală. G. Călinescu a descoperit contemporaneităţii noastre pe N. Filimon şi Gr. Alexandrescu, pe Al. I. Odobescu şi pe V. Alecsandri, în monografiile cu acelaşi nume. Aveam nevoie nu de un studiu în plus sau de o carte neutră, de formaţie universitară, cum erau multe pînă la Călinescu şi cum vor fi multe şi după el, ci de acele compoziţii magistrale care să arate prezenţele şi sensurile operelor respective. De la Călinescu viziunea noastră despre Odobescu şi Alecsandri, ori despre Filimon şi Alexandrescu, s-a schimbat structural, cîştigînd noi orizonturi literare. Monografiile de istorie literară ale lui Călinescu au impus ideea de operă de creaţie prin erudiţie şi prin cultură, prin talent şi prin geniu.

După monografiile consacrate de Eugen Lovinescu lui Titu Maiorescu, monografiile lui G. Călinescu despre M. Eminescu şi I. Creangă şi a lui Şerban Cioculescu despre viaţa lui I. L. Caragiale, puteam spune că posedăm cîteva capodopere ale genului într-un imens pustiu. Studiile erau numeroase, aruncate oriunde au fost ocazii de publicare, rătăcite şi uitate, însă, oricît s-ar scrie la acest nivel, n-am putea spune că există o recepţie mare a operei de artă. Clasicii n-au fost şi nu pot fi niciodată uitaţi, dar pot fi neglijaţi, iar o operă de cercetare literară nu salvează pe nimeni de la moarte, ci *descoperă* ceea ce exista mereu prin sine.

Baremul de cultură în abordarea studiilor privind clasicii impunea şi obliga la o atitudine de perspectivă şi de analiză. Nu înseamnă că nu s-a scris şi foarte mult sub această normă minimală, ca întotdeauna şi oriunde. Însă noile reuşite ale genului monografic al cercetării clasicilor au creat o ambiţie şi o nostalgie creatoare, un model şi un etalon de studiu. Ne vom referi întîi la clasicii din aceeaşi familie cu cei amintiţi mai sus. După lucrările de seismă a imaginii tradiţionale moştenite

de la Călinescu, lui Eminescu i s-au închinat cîteva studii de amploare, inovatoare, descătuşate de o anume viziune, ca acelea ale lui Liviu Rusu (*Eminescu şi Schopenhauer*) în 1966, I. Negoiţescu (*Poezia lui Eminescu*, 1968), Matei Călinescu, în interpretarea unei structuri lirice a poetului (*Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, 1964), ori marginaliile semnate de vechi editori şi comentatori eminescieni, precum D. Murăraşu (*Comentarii eminesciene*, 1967) şi I. Creţu (*M. Eminescu*, 1968), ca să nu pomenim permanentul cult al lui Perpessicius nu numai de editor, dar şi de comentator intermitent al laboratorului eminescian.

I. L. Caragiale a fost clasicul cel mai solicitat, opera sa îndeplinind mai bine decît toate un anume rost de propagandă culturală şi politică. Acţiunea de decenii a colectivului redacţional pentru tipărirea operei caragialiene în frunte cu Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin a fost axa orientativă şi spre onoarea lor singura iniţiativă editorială care, biruind orice oprelişti temporare, a înaintat cu un spor incontestabil. Exegezele şi speculaţia estetică de consecinţă au adus în lucrările lor pe linia aprofundării naturii comicului Silvian Iosifescu (*Momentul Caragiale*), în 1963, şi în urmă într-o profundă lucrare Şt. Cazimir (*Caragiale — Universul comic*), în 1967.

Pe linia cercetării documentare sociologice, conştiincioase, încărcate şi cu o doză de prolixitate, dar utilă şi meritorie, era *Viaţa lui V. Alecsandri* de G. C. Nicolescu în 1962. Se cuvine a fi înscrise deosebit *Viaţa lui Alexandru Macedonski* (1966) şi *Opera lui Alexandru Macedonski* (1967) de A. Marino, cercetător şi interpret al poetului blestemat întratîta de contemporani şi de urmaşi, căruia i se statorniceşte locul în rîndul clasicilor. Se alătură acestora două monografii, una cu caracter general, sintetic a lui P. Marcea (*Ioan Slavici*, 1965), alta a lui D. Vatamaniuc (*Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*), cu un caracter biografic, epopeic şi sociologic bine fundat documentar.

Clasicii unei literaturi sînt fenomene într-o veşnică mutaţie a valorii lor absolute, într-o permanentă convertire şi schimbare a unghiului de recepţie a unei difuziuni variate. Ibrăileanu spunea despre Eminescu că ceea ce înţelegeau îndrăgostiţii din vremea poetului le rămînea straniu generaţiilor moderne. Avea dreptate! Dar în această inevitabilă transformare a sensibilităţii şi a gustului, a modului de viaţă în general, nu înaintăm singuri, lepădîndu-ne de noi, de tradiţia noastră. Supuşi schimbării dialectice, supunem noi înşine moştenirea trecutului unui examen, luînd de la clasici acea parte de energie solară care ne ajută creşterea şi ne fertilizează sufletul. Clasicii sînt aproximativ aceiaşi, dar nouă altceva ne spun decît celor dinaintea noastră. Moştenirea nu se alege, dar nici nu se impune. Vreau să spun că moştenirea clasicilor există ca un proces de justificare a noastră, de racordare la valorile absolute. Un Odobescu pentru noi este mai puţin nuvelist şi mai mult un rafinat om de cultură. Cercetările de arhivă datorate lui Geo Şerban, Paul Cornea şi Elena Piru despre lucrările paşoptiştilor, investigaţiile documentare ale Luciei Protopopescu în biografia lui I. Budai-Deleanu, ale lui Dan Simonescu şi Aug. Z. N. Pop în biografia literară a lui M. Kogălniceanu, ale Corneliei Bodea în biografia paşoptiştilor, ranforsează anume puncte noi de vedere. Filimon interpretat de G. Călinescu era un erudit şi un rafinat compozitor literar, cu plurivocaţii spirituale, un

autor demn de epoca literară balzaciană și stendhaliană. Un Filimon profund, intelectual, un artist, nu un începător, enciclopedist superficial. Clasicii noștri au suferit niște operații de creșteri uriașe. T. Vianu, G. Călinescu, definitiv, au descoperit cititorului modern un Odobescu intelectual, artist printre istoricii de artă, cu monumente ca *Tezaurul de la Pietroasa*, de la care trebuie văzută toată opera sa, înzestrat și trăind în deliciul operei de artă, un înfometat de frumos, un cărturar degajat aparent, dar cu pasiuni de arhivar și de buchinist. Ne-a apărut un Odobescu, pe baza corespondenței, de tip flaubertian, cu o existență consumată în planul vieții intime. Alecsandri a trecut de la vîrsta poeziei ocazionale și de strictă izbucnire a sentimentalismului critic, cu care am sărit peste ceea ce nu era poezie demnă de un „bard", la poetul cu ecouri moderne, al pastelurilor ca poezie a recluziunii, ca autor memorialist și ca un rafinat autor de vodeviluri. Caragiale ne pregătește să așteptăm teatrul modern al lui Eugen Ionescu, teatrul absurdului, al neîncorporării voite a formelor goale din teatrul modern. Monografiile despre Anton Pann de Paul Cornea, despre Cezar Boliac de Ov. Papadima, despre Alecu Russo de Al. Dima, I. Ghica de D. Păcurariu au îmbogățit viziunea statică asupra acestor autori : un creator oral de *folclor* ca Pann, poetul *romanței*, un Russo ca un critic și estetician ascuns, relevat debil pînă acum, un I. Ghica, geniu al invențiunii literare, un Creangă al societății urbane ș. a. m. d. Așteptăm însă opere care să reconfigureze la proporția meritată atîtea alte nume. Cîtă vreme nu se vor publica operele originale ale lui D. Cantemir într-o ediție modernă și operele lui Milescu, *Biblia* lui Șerban Cantacuzino într-o ediție de referință, opera lingvistică a lui I. Budai-Deleanu, opera lui Eliade Rădulescu, T. Maiorescu, nu se va scrie o monografie de concepție asupra lui N. Bălcescu, cu greu se va înțelege locul lor cultural într-un ansamblu. B. P. Hasdeu este publicat total insuficient și începerea unei acțiuni editoriale pare de-a dreptul un hazard. Edițiile mărunte și de „serviciu" în școală dau satisfacții didactice, dar ele nu contează în seria factorilor care asigură starea de cultură a unei vremi. Popularizarea de serie nu suplinește lipsa uneltelor mari. Contextul cultural modern nu e o abatere de la clasici decît în mintea copiilor, iar clasicii nu suferă pentru că s-ar citi Kafka și Faulkner mai mult decît Creangă și Caragiale. Nici nu trebuie încercat ca, în baza „experienței" noastre de cultură, să declarăm *absurdă* cronica lui Ureche, iar cronicile muntenești ca cele mai moderne opere de dinamism al dialogului sau pe Bolintineanu poetul parnasian și muzical, harfa liricii noastre. Asemenea încercări de a „moderniza" pe clasici și de a-i juca în frac, ori în haine de stradă sînt excentricități și nu țin de o preocupare serioasă. Caragiale nu este Caragiale pentru că Ionescu ne obligă să-l citim, ori e mare pentru că Ionescu este mare. Aceste acte de „revalorificare" a clasicilor și de „integrare" a lor în „literatura" modernă sînt o falsă problemă de adaptare a valorilor. Dacă e adevărat că nouă ne spune altceva poezia lui Eminescu decît lui Maiorescu ori Gherea, *acest ceva* nu provine dintr-o ofertă din partea noastră, nu-i acordăm noi ceea ce am luat de la alții, ci invers, ea ne dă din rezervorul ei acea parte ce ne-a păstrat-o nouă din umanitatea ei. Ea este pentru toate vremurile și pentru toată desfășurarea omenirii și nu așteaptă clemența cititorului viitor. Alți publiciști sînt pur și simplu obosiți și plicti-

siţi de atîta autoritate a clasicilor şi trec peste ei direct la contemporani. Ştim prea bine că erau şi sînt specialişti în literatura contemporană. Numai în literatură contemporană ! Contactul cu literatura clasică ar fi de domeniul specialităţii pentru profesori, pentru cercetători, pentru istorici literari de profesiune. Cîţi dintre publiciştii contemporani, dintre *criticii* şi dintre istoricii literari ai epocilor culturale noi se ocupă din pasiune cu clasicii cei mari ai literaturii noastre? Modernul Lovinescu fusese un clasicist temeinic şi în fond a ajuns la literatura modernă trecînd prin studii serioase de istorie literară. G. Călinescu spunea într-un articol din „Sinteza" că adevăratul examen al acuităţii critice se face pe textul eminescian. Clasicii nu sînt o permanenţă pentru şcoală. Rămînerea la ei ca la o permanenţă ordonează mişcarea de pătrundere în viitor, echilibrează tendinţele. Clasicii vremii moderne, e adevărat, nu trebuie să aştepte intrarea într-un alt secol pentru a fi puşi alături de constelaţiile mari şi generoase ale scriitorilor secolului trecut. Numele lui L. Rebreanu, M. Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu, T. Arghezi sînt integrate în totalul noţiunii de clasici. Există după aceea prezenţele de orientare, cărturarii, îndrumătorii de cultură, umaniştii, ideologii, care, chiar dacă nu au fost literaţi ori creatori în primul rînd, rămîn mereu ca apostoli. T. Maiorescu, B. P. Hasdeu, N. Iorga, Ov. Densusianu, V. Pârvan aparţin literaturii celei mari şi la ei se fac permanente întoarceri.

În această privinţă opera de istorie literară ce trebuie să fie citată este *Viaţa* şi *Opera lui Ibrăileanu*, exegeză de anvergură critică, de maximă probitate, care a situat pe criticul de la „Viaţa Românească" pe orbita valorilor clasice româneşti.

Însă parte din aceşti clasici *recenţi* au avut neşansa unor întîrzieri de recunoaştere, ori a unor denaturări dintre cele mai nedorite. Nu discutăm aici tezele critice. A vedea în romanul lui Rebreanu forme violente de naturalism poate fi justificat ca poziţie estetică, după cum a-l vedea pe Sadoveanu ca un povestitor nu e o eroare. Este vorba de cu totul altceva : de tendinţe de extremă, la fel de vicioase. Tendinţa de apologetism şi tendinţa de minimalizare. Apologetismul a sufocat orice recepţie critică, orice posibilitate de variaţie a opiniei critice, de diferenţiere de judecăţi. Despre Sadoveanu s-a scris cît timp a trăit la un mod critic absolut şi uniform, ca şi cum de la prima pînă la ultima carte a sa nu ar fi compus decît capodopere. Acelaşi lucru s-a întîmplat apoi cu T. Arghezi. Firește, nu mai erau acte critice, ci osanale şi jocuri de artificii instalate în redacţii şi în edituri. Superlativele, lipsa de discernămînt critic au creat apoi o saturaţie a interesului public pentru operele în discuţie, chiar şi o uitare a lor de către panegiriştii înşişi. Aceiaşi oameni care instalaseră coruri triumfale de salut pentru fiecare carte apărută sau reapărută au optat ulterior pentru alte valori prezidenţiale în literatură. Arghezi a luat locul doi, după Blaga, apoi după I. Barbu ş. a. m. d. Se cunoaşte foarte bine oscilaţia bursei de valori literare în publicistică de către fiecare dintre noi. Peste aceste comune oscilaţii ale barometrului, s-a trecut în cîteva exegeze de calitate academică. O interpretare comparatist estetică, de cultură temeinică a adus T. Vianu în *Arghezi, poet al omului* (1964), apoi se înscriu ca moduri de disociere şi de analiză monografiile lui Ov. S. Crohmălniceanu (*T.*

Arghezi, 1960) și D. Micu — cu același subiect (*Opera lui Tudor Arghezi. Eseu despre vîrstele interioare*), în 1965.

În privința operei lui L. Blaga s-a publicat monografia *Lucian Blaga* de Ov. S. Crohmălniceanu, din 1963, și a lui D. Micu în 1967 (*Lirica lui Lucian Blaga*). Bune studii publicate despre poetul treptelor spre lumină, în ipostaza de filozof, teoretician al culturii etc. le datorăm lui N. Tertulian, D. Ghișe, Ov. Cotruș, N. Balotă, precum și lui G. Ivașcu în prefețele însoțitoare ale atîtor volume apărute din opera lui Blaga prin contribuția editorului său cel mai asiduu.

Cel mai nedreptățit dintre clasicii *recenți* rămîne tot I. Barbu, receptat și tîrziu și greu de înțeles în ciuda unor simpatii care țin mai mult de *modă*, de ce se poartă într-o lume fals rafinată, decît de ceea ce se gustă și se iubește cu adevărat. Abia de curînd ediția pregătită de Dinu Pillat (I. Barbu, *Proză*) ne-a relevat pe geometrul lucid al stării de cultură, pe *causeur*-ul de idei și nu pe omul de cafenea din legenda orală. Vom aștepta de aceea cu o încredere justificată apariția monografiei despre I. Barbu a aceluiași autor, ca o primă monografie care vine după eseul lui T. Vianu. Citățm ca reușite ale exegezei istorico-literare și ca moduri critice de cercetare a clasicilor monografiile lui C. Ciopraga despre Calistrat Hogaș și despre Sadoveanu, în 1960 și respectiv în 1966, și monografia îndelung pregătită, și izbutită în planul disocierii estetice a fenomenului românesc, a lui L. Raicu despre *L. Rebreanu* (1967). Tentația de a cita cifre și foarte multe nume, de a epuiza fișierele bibliotecilor ne este o metodă în general incomodă ca să mai încercăm utilitatea ei. Cum această operație statistică există efectuată de către foruri competente și în măsură să epuizeze listele, nu încercăm cîtuși de puțin s-o mai reluăm și noi. Dincolo de aspectul cantitativ, util sociologiei literare, ne interesează și voim să accentuăm doar asupra unor prezențe constituite ca valoare creatoare. E firesc ca un număr impresionant de ediții să apară în fiecare an, în colecții de masă, ca bunuri de consumație fără limită. E normal să fie prefețe și glosare impuse de criteriile colecției în cauză. Dar edițiile în sine au valoarea lor sociologic-culturală și nimic mai mult. Ceea ce ne interesează pe noi este fenomenul de trecere de limită, ceea ce istoria literară a repurtat atît ca elaborare teoretică și se consideră o creație în genul său, cît și ca material informativ, documentar. Interesul pentru clasici nu constă așadar numai prin retipărirea lor. Aceasta decurge de la sine într-o cultură difuzată sistematic prin aparatul general al școlii și al instituțiilor de instrucțiune. Clasicii literaturii merg alături de noi și înaintează cu noi în timp. Ei vin cu o tradiție a lor de cultură critică, ne sînt familiarizați și sînt aproapele nostru. N-au nevoie să fie ridicați din drum. Ceea ce am căutat aici este nu o evidență de numerar, ci de adîncime și de iradiere. Cîți Eminești s-au născut din monografii și din studii, cîte versiuni noi am ascultat în interpretarea personalităților critice din A. Pann, Hasdeu, Maiorescu, Blaga, Barbu, cîți Toscanini s-au născut lîngă simfoniile lui Beethoven, deci cîte cercuri noi pe spirală a creat veșnica explozie solară a capodoperei literare!

A învăța de la clasici înseamnă întîi de toate a-i cunoaște. Volumul preocupărilor pentru cercetarea clasicilor și persistența studiilor denotă în adînc temeinicia unei culturi moderne, armătura ei solidă pentru a rezista timpului modern, cucerindu-l.

VÎRSTA MORALĂ A ROMANULUI ACTUAL

ROXANA SORESCU

Cine compară producţia românească ulterioară anilor '60 cu cea a deceniului anterior trebuie să constate nu numai diversificarea stilurilor şi reînnoirea, pînă la autodistrugere, a legilor producţiei epice, ci şi ascendentul cîştigat de analiză asupra transcrierii directe a observaţiei. Nu numai modalitatea naraţiunii se schimbă, ci şi obiectul ei. Scriind despre o vastă mişcare socială sau despre evenimente cu ecou mai mult local, despre traversarea unei etape în dezvoltarea intelectuală şi politică a unui individ sau despre răsturnările din viaţa ţărănimii, scriitorul era preocupat mai ales de evenimente şi de desfăşurarea lor. De la teza conţinută în operă pînă la profilul moral al personajului, totul era dovedit cu fapte înlănţuite istoric şi logic, cu statut de existenţă după legile admise ale construcţiei epice. Calităţile esenţiale ale producătorului de romane erau observaţia şi capacitatea de invenţie în limitele realului. Cînd scriitorul, independent sau receptînd influenţe străine, a început să fie mai interesat de legile după care-şi desfăşoară construcţia decît de materia ei, cînd spiritul critic a început să prevaleze asupra efortului de edificare, s-a dezmembrat nu numai modalitatea de existenţă a romanului tradiţional, ci şi materia lui. Dacă pînă acum autorul şi cititorul său erau interesaţi de „viaţă" şi de „oglindirea" ei în opera literară, de acum încolo semnificaţiile faptelor devin mai importante decît faptele însele. Confuzia cu tezismul nu e posibilă în vreun fel, întrucît romanul cu teză înlănţuia evenimente convergente spre o anume semnificaţie, dorită sau nu, explicită sau nu. Romanul modern dă atenţie nu faptelor înregimentate, ci *faptului*, eveniment singular şi irepetabil, semn concret al unei realităţi de dincolo de el. O literatură născută din sentimentul că lumea e înşelătoare în aparenţele ei, că semnificaţiile reale, ascunse sînt de nedescoperit sau se aşază sub semnul incertitudinii, că nu fixarea valorilor, ci căutarea lor e destinul omului, se străduieşte să intre în legătură cu transcendentul prin mijlocirea concretă a evenimentului. De aici construcţia sincopată, fragmentară, de aici organizarea naraţiunii nu după porunca timpului real, ci a semnificaţiilor complementare, de aici interesul deplasat, oricît ar părea de straniu, de la concret spre ab-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 403 – 407, BUCUREŞTI, 1969

stract. Ca și omul real pentru filozoful modern, peisajul romanesc a încetat să mai prezinte interes ca realitate în sine, el rămînînd numai un semn concret al unei realități pe care o putem bănui, nu și cunoaște în detaliu. În situația de a alege între existența întru real și existența întru neant a personajului său, autorul caută justificările ființei romanești în semnificația alegorică a existenței sale. Episodul devine semnificativ în sine, el însuși parte dintr-un semn mai mare ce nu poate fi descifrat decît din intuirea lentă a substanței părților aparente. Distrugerea epicului tradițional a suscitat revirimentul alegoriei și al efortului de învestire a personajului cu semnificații morale.

Nevoia de construire a unui sistem de referințe etice, ca unic element solid într-o lume cu repezi răsturnări de valori, reunește producția epică a ultimului deceniu sub zodia aceluiași mod de inspirație. Pentru personajul romanului actual, reflexiv mai mult decît tranzitiv, experiența fundamentală este experiența morală. Contactul cu realitatea are drept țel extragerea valorilor etice și constituirea lor într-un sistem care să dea justificare și axă trăirii personale. Literatura română actuală trăiește etapa descoperirii și organizării valorilor specifice umane, după străbaterea, rapidă și firească, a etapei existențiale. Este vorba, bineînțeles, de un existențialism cerînd nu numai autodefinirea individuală din punctul de vedere al calităților specifice, dezvoltate prin acțiune liber determinantă, ci și descoperirea esenței individuale prin activitate socială concretă.

Scriitorul reprezentativ al evoluției de la existențialism la moralism superior ni se pare a fi același care, cu zece ani mai devreme, fusese și unul dintre realiștii de frunte : Marin Preda, continuînd și dezlegînd cu *Intrusul* problematica *Risipitorilor*. În primul roman citadin al lui Marin Preda se confruntau reprezentanți a două posibilități existențiale. Cei ce fuseseră nevoiți de împrejurări să-și descopere esența și să-și alcătuiască existența, generația mai în vîrstă, acum acționînd în virtutea alegerii prime, și cei ce se caută încă, se găsesc mai greu sau mai ușor, conștient sau inconștient, acționînd somnambulic uneori, lăsîndu-se purtați de împrejurări adesea și observînd prea tîrziu că incapacitatea de a alege echivalează cu o falsă alegere. Aceștia aparțin generației în formare și din eșecurile lor succesive, excelent narate, se alcătuiește substanța romanului. Între Constanța, Vale, doctorul Sîrbu, doctorul Munteanu există o asemănare fundamentală : toți sînt victimele evenimentelor exterioare. Chiar atunci cînd li se pare că aleg liber, nu fac decît să se supună constrîngerii propriilor slăbiciuni, necunoscute lucid. Vale se lasă purtat de apă în iubire și în consecință devine victima primului act hotărît al unei femei ; doctorul Munteanu regizează împrejurările sociale cele mai favorabile carierei sale și termină ca sinucigaș, pentru că n-a putut prevedea și consecințele unor fapte dirijate de alții ; doctorul Sîrbu, care în aparență și-a găsit drumul, al cinstei și al devotamentului profesional, este inconștient de vulnerabilitatea sentimentală a omului singur. Cea care va învăța greu să cîștige, descoperindu-se lent, prin experiențe ce-o apropie odată de moarte, este femeia. Constanța are de la început calitatea de a lua lucrurile așa cum sînt, fără să încerce să intervină, de unde aparențele ei de pasivitate și stîngăcie. Cînd este sigură că ceea ce face n-o falsifică, intervine, la început din instinct, apoi deliberat. Primul ei adevărat succes este cîștigarea încrederii unui

copil vagabond, pe care îl ajută să aleagă. De acum își poate stăpîni singură existența. Romanul se încheie cu perspectiva ca victima doctorului Munteanu, Constanța, să facă ce va voi cu doctorul Sîrbu, care mai lasă încă lucrurile să-i treacă pe alături, fără să se definească față de ele.

Călin Surupăceanu, „intrusul", înseamnă etapa superioară, a confruntării dintre două sisteme morale constituite. Acest roman foarte romantic, cu un erou cu nume predestinat, cu sacrificii spectaculoase, cu salvarea unei femei din ghearele unei brute, cu suferințe provocate oamenilor de inima lor prea bună, este în fond istoria moralității superioare confruntate cu morala adaptabilității și rentabilității. Lumea în care trăiește Călin Surupăceanu dă omului o apreciere relativă, în funcție de utilitatea și poziția sa socială. Sacrificiul nerentabil, inutil, cască un gol în jurul curajosului. Preț nu are decît sacrificiul învingătorului, victima e întotdeauna vinovată. Sublimul personajului stă în capacitatea de a nu renunța la sistemul său moral ideal, singurul față de care se confruntă și care conține datoria de a salva umanitatea, indiferent de păcatele ei. „Intrusul", spre deosebire de „Risipitori", și-a alcătuit morala lucid, cunoscînd, alegînd și fiind gata să suporte consecințele alegerii sale. De acțiunile pe care le-a săvîrșit constrîns de voința altora se desparte ca un străin : copilul pe care nu l-a dorit, rezultatul unei întîmplări, nu simte că-i aparține.

Fără nici o asemănare în modalitatea tratării epice cu Marin Preda, Nicolae Breban își axează romanele pe aceeași problematică. Amîndoi scriitorii încep prin a demonstra necesitatea autodefinirii și ravagiile necunoașterii de sine și continuă confruntînd morale posibile. Numai că Nicolae Breban lărgește domeniul autocunoașterii și acordă locul central impulsurilor inconștiente, zonelor obscure ale psihicului, a căror intuire determină adevărata personalitate, cea nemascată de constrîngeri. Marin Preda era mai atent la faptul social, la comportarea individului ca verigă în lanț, N. Breban se interesează mai ales de personalitatea intrinsecă, de determinantele ascunse ale alegerii, nu de consecințele ei. *In absența stăpînilor* expunea trei stadii existențiale, exprimînd trei posibilități de opțiune : bătrînețea care n-a știut să aleagă la timp, goală de semnificații, redusă la automatisme fiziologice. Pentru ea nu mai există salvare; tinerețea și începutul maturității, cînd opțiunea ar trebui să împace raționalul cu impulsul primar, iar a acționa numai în numele unuia înseamnă a te autodistruge. Femeii, care nu are suficientă putere de a greși consecutiv în acțiunile ei, nu-i rămîne decît sinuciderea. În sfîrșit, copilăria, cînd semne imperceptibile, spaime inexprimabile și mici acte deliberate îl învață pe viitorul bărbat să devină propriul său stăpîn.

Alegoria *Animalelor bolnave* se află mai aproape de *Intrusul* decît ar părea la o privire superficială. Ca și în romanul lui Marin Preda, și aici evenimentul central este o confruntare între două moralități : morala credinței absolute și morala purității absolute. Credința absolută înseamnă fanatism și acțiunea în numele ei se numește crimă (Miloia), victimele sale fiind nu numai dușmanii declarați, ci și curații credincioși pasivi, cei ce-și sînt suficienți lor înșile (Kriniţki). Puritatea absolută înseamnă absența oricărei morale, bazată pe capacitatea de a uita și pe

puterea de a înlocui realitatea cu fantezia. Ea este îngrozită de crimă, dar se asociază inconștient cu criminalul (Paul). Atitudinile extreme posibile sînt a călăului și a idiotului, amîndouă inutile și vinovate. Societatea le izolează pe amîndouă. Posibilitățile intermediare există, dar acestea nu prezintă decît un interes episodic, intelectualul cu aparențe sceptice și suflet sentimental, femeia blestemată să fie frumoasă și fără voință, tipul urmărind cu toată puterea realizarea unui deziderat erotic etc. Toți aceștia sînt în fond dominați de polițistul inteligent, care are asupra lor un avantaj incomensurabil : el lucrează în numele și pentru salvarea unui sistem, al colectivității normale. E firesc să și cîștige.

Cît de strîns este legat Al. Ivasiuc de efortul de constituire a unui sistem etic bazat pe autocunoaștere și liberă alegere aproape nu mai trebuie demonstrat. Colecția de maxime exemplificate epic care era romanul *Vestibul* lua, ca pretext al efortului de autodefinire, pasiunea tîrzie a unei persoane cu existență socială bine fixată pentru o tînără din altă generație, pornind de la observația că numai zguduiri catastrofice, amenințătoare, pot determina revizuirea personalității construite nu conform necesităților interioare, ci principiilor succesului. Momentele fixate în memoria profesorului sînt cele în care, copil sau tînăr, a ales sau ar fi putut să aleagă neconstrîns. Întreaga forță narativă a romancierului se concentrează asupra lor, restul materiei fiind tratat cu oarecare indiferență. *Interval* reia și adîncește chestiunile rămase în suspensie în *Vestibul*. Întrebarea care-l neliniștește pe autor de astă dată e dacă puterea unor experiențe fundamentale poate modifica un profil moral aparent încheiat. Eroina intervalului de un deceniu, Olga, este pusă în situația de a reedita experiența legăturii cu un același bărbat, peste care anii au trecut fără să-i schimbe structura sufletească, după ce însă ea învățase de la un altul legile construirii și echilibrului moral, bazat pe înțelegerea necesității. Rolul soțului Petre, acesta este în carte : de a da axă unei existențe debusolate, incapabile, sub influența evenimentelor contradictorii, să mai deosebească binele de rău, necesarul de accidental. Morala adoptării superioare, spune autorul, este morala supunerii înțelegătoare la necesitate. Nu stăpînirea, imposibilă, a imperativelor materiale, ci discernămîntul e unicul cîștig posibil. Olga este capabilă să judece și să înțeleagă ce i s-a întîmplat și de ce, totul plutește însă în incertitudine pentru că nu știm încă dacă ea a învățat și să ierte.

Dacă romanul socialismului este în esență romanul efortului de a consolida un cod moral, romanul descompunerii unei civilizații nu poate fi decît și al dezagregării structurilor morale nefirești alcătuite. Accidentalul s-ar părea că domină tenebrosul roman *Iarna fimbul* de Alice Botez. Ceea ce este adevărat, în sensul că într-o lume fără sistem axiologic totul e supus hazardului și imposibilul începe să se confunde cu banalul. Incestul, crima, răzbunarea fratricidă, nu produc nici reacții și nici măcar uimirea într-o lume care trebuie să dispară pentru că nu-și mai poate crea legi.

Proza astmatică și răsucită a Alicei Botez se adaptează perfect acestei agonii de civilizație.

Desigur, există între scriitorii noștri deosebiri atît de mari de stil și modalitate narativă, o personalitate puternică asigurîndu-i fiecăruia un loc atît de independent, încît s-ar părea că nimic nu e mai deosebit de un prozator român decît alt prozator român. Dar poate că-i încearcă pe toți un sentiment de solidaritate cînd se regăsesc tovarăși sub vechea deviză socratică : „Cunoaște-te pe tine însuți".

NOI REALIZĂRI ÎN FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ

ANA MARIA TOPALĂ

Cine se interesează astăzi de modul cum este cercetată spiritualitatea poporului în expresia sa folclorică are satisfacții deosebite, pe care nu le avea acum trei-patru decenii. Aproape în fiecare domeniu al artei (pictură, sculptură, muzică, literatură) se simte înțelepciunea de veacuri, măiestria mîinii și dulceața limbii omului din popor, înainte pe nedrept neglijate de majoritatea celor care n-aveau contact direct cu viața țăranului. Și se naște atunci întrebarea: dacă, într-adevăr, „românul e născut poet", dacă arta populară există de veacuri, cum e posibil ca ea să fie studiată și reconsiderată atît de tîrziu, de-abia din secolul al XIX-lea? Astăzi fiecare dintre noi ne oprim cu sinceră emoție în fața unei icoane pictate acum cinci -șase sute de ani de mîna pricepută a unui țăran, fără nume pentru noi, în fața lucrăturii fine și expresive de pe un ciob de lut descoperit întîmplător în timpul unor săpături, efectuate poate în alt scop, în fața unui vers care și-a păstrat strălucirea în ciuda colbului așezat peste el. Expresivitatea, conciziunea, simplitatea și suplețea liniei — caracteristici recunoscute măiestriei populare — au devenit esența artei ce poartă numele unui Brâncuși, unui Țuculescu sau unui Eminescu, ca să nu mai vorbim de arta plastică și literatura contemporană, despre care e greu să amintești eliminînd influența folclorului. Această relație complexă dintre filonul popular și cel cult începe să fie studiată din ce în ce cu mai multă profunzime, să fie o preocupare constantă atît pentru cercetător, cît și pentru creator.

Și iată că în această muncă de reconsiderare și descoperire a noi laturi și semnificații ale creației anonime, precum și de clarificare a legăturii ei cu cea cultă, folcloristica română actuală aduce contribuții apreciabile. Au apărut în ultima vreme studii temeinice în acest domeniu ale unor cercetători cu o mare experiență în materie, cu un orizont de informație bogată și conștiincioasă și cu talent în expunere, dovedind în același timp pasiune pentru cunoașterea acestei „arhive naționale", cum o numea Alecu Russo. Lucrările sînt multe și variate, întrucît privesc o multitudine de probleme legate de folclorul românesc: diferite antologii generale de literatură populară sau speciale, pe genuri, culegeri de folclor pe regiuni, a căror serie se completează treptat, studii ample despre genuri și specii

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3. P. 409–416 BUCUREȘTI, 1969

în parte, lucrări privind istoria şi evoluţia folcloristicii româneşti, de asemenea şi articole separate, care încearcă să elucideze aspecte controversate din acest domeniu.

Cîmpul de cercetare al folcloristicii se dovedeşte a fi deosebit de vast; cu cît se sapă mai adînc, ies la iveală noi şi noi semne de întrebare, ce se cer lămurite. De aceea nu trebuie să ne mirăm cînd găsim aproape în fiecare lucrare indicaţii sau semnalizări asupra unui drum care trebuie străbătut.

În articolul de faţă vom încerca să prezentăm succint cîteva din studiile şi culegerile de folclor mai importante, apărute în ultimii ani, luînd în consideraţie faptul că despre realizările în domeniul folcloristicii din primele decenii de după 23 August 1944 a fost publicat un articol în revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1959, nr. 2, cu prilejul aniversării a 15 ani de la eliberarea patriei noastre, sub titlul *Culegeri de folclor*, de Ovidiu Papadima.

★

Cercetarea folclorică a luat în ultimii ani o amploare deosebită, a apărut o adevărată reţea de institute şi sectoare, de publicaţii, care au drept scop scoaterea în relief a valorilor etice şi filozofice ale creaţiei populare. Pentru înregistrarea, clasificarea şi interpretarea folclorului sînt puse la îndemînă mijloace ştiinţifice adecvate, iar rezultatele acestei cercetări sînt acum mult mai consistente.

Bogăţia şi varietatea materialelor folclorice a făcut necesară apariţia unor antologii cuprinzînd opere artistice populare din fiecare regiune a ţării. Se remarcă astfel cele trei volume de *Folclor din Muntenia şi Oltenia*, cuprinzînd texte alese din colecţii inedite, cu o prefaţă cuprinzătoare de Ioan Şerb, care introduce cititorul în specificul acestui spaţiu folcloric. Creaţia populară din Transilvania este şi ea prezentată tot în trei volume, apărute de curînd. Seria aceasta de culegeri de texte populare, care a fost completată de curînd şi cu folclorul moldovenesc, dă o orientare generală asupra poeziei populare româneşti şi în acelaşi timp deschide drum liber următoarelor culegeri.

O importantă antologie generală de literatură populară este cea apărută în 1967 în trei volume sub îngrijirea lui I. C. Chiţimia. Întrepătrunderea armonioasă dintre epic şi liric în poezia populară, plasticitatea imaginii artistice create de cîntăreţul anonim reies clar din materialul publicat în primul volum. Prin editarea basmelor româneşti, în cel de-al doilea volum, se pune în relief specificul naţional al acestui gen popular, înlăturîndu-se astfel teoria prin care se contestă originalitatea basmului nostru. „Basmul românesc — spune I. C. Chiţimia — dispune de elemente de compoziţie proprii şi de o coloratură literară naţională" [1] şi acest lucru e demonstrat prin însuşi cuprinsul volumului. A treia parte a antologiei, consacrată poveştii, snoavei şi legendei, se remarcă prin faptul că ridică această producţie orală, considerată multă vreme inferioară basmului sau poeziei populare, la nivelul meritat. Fără să deprecieze valoarea basmului, I. C. Chiţimia scoate în relief calităţile esenţiale ale genului epic scurt. „Povestea propriu-zisă, snoava, legenda apar ca o reacţiune la atmosfera

[1] I.C. Chiţimia, *Antologie de literatură populară*, vol. III, *Poveşti, snoave şi legende*, Bucureşti, Edit. Acad., 1967, p. 4.

de visare și de destindere nervoasă a basmului. Ele nu eludează realitatea crudă, nu se ridică aerian, ci calcă apăsat pe terenul acesteia, prezentînd-o în expresie nudă, vie, fără stereotipia de construcție a basmului. Galeria tipurilor umane și psihologia lor este extraordinar de bogată și nuanțată, de la « monștri » reali la adevărate caractere. Situațiile diverse ale eroilor nu se limitează la scheme, ci aduc în scenă puzderie de ipostaze, dintre cele mai variate și elocvente pentru complexul social. Fantasticul, mai ales cel superstițios. nu lipsește, dar el, într-un anumit grad de cultură, este conceput ca o realitate de nedezmințit. Fondul narațiunii poate fi optimist, dramatic sau comic. Monstruozitatea omenească nu sperie, ci este zugrăvită realist, fiind prin aceasta criticată. Panorama prozei populare de acest tip este deci de o amploare nesubliniată așa cum se cuvine. Spiritul de construcție și de inventivitate sparge șabloanele și se manifestă liber, pe scară largă" [2].

Dacă prin ultimele două volume de proză epică populară I. C. Chițimia pune la dispoziția cititorului texte extrase din diferite culegeri de folclor, dar mai ales din diverse periodice, precum și texte inedite din arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", Ovidiu Bîrlea în *Antologia de proză populară epică* (apărută în 1966 în Editura pentru literatură, colecția Ediții critice de folclor) prezintă o serie de basme, legende, snoave, anecdote, culese de cercetătorii Institutului de etnografie și folclor în ultimii zece-cincisprezece ani. Cu ajutorul acestei antologii se poate vedea stadiul în care se află în momentul de față proza epică populară, iar concluziile decurg ușor: povestitul, deși a rămas încă un fenomen viu, nu mai are amploarea de odinioară. Acum este preferat genul scurt (snoava, anecdota), fapt pe care îl remarcă cu regret chiar informatorii de basme (U. G. Micuda din Albești — Muscel: „oamenii sînt în general amatori de rîs, palavre, cu prostii, cu alea, cu țigani") [3]. Ovidiu Bîrlea observă că repertoriul cunoscut de povestitori provine în cea mai mare parte din tradiție, influența colecțiilor de povești tipărite fiind destul de mică. A scăzut simțitor numărul informatorilor de basme, impunîndu-se doar cîteva nume, ca cel al lui Gheorghe Zlotar din Fundu-Moldovei, el însuși fiind autorul cîtorva basme. Schimbarea mediului de viață, alfabetizarea, școala, contactul cu lumea înconjurătoare prin presă, radio, televiziune — toate aceste elemente și-au pus amprenta în conținutul și forma acestui gen popular. În tipuri clasice de povești sînt inserate noi întîmplări, ecou al prefacerilor revoluționare care au schimbat radical viața țăranului. Apar împărați „democrați" care se ridică împotriva familiei „reacționare", eroi care refuză mîna fetei de împărat pentru a se însura cu „cea mai necăjită fată din regat", noi „regi" ajunși din bieți „servitori" curajoși își aleg drept „miniștri" oameni din „pătura" lor. Țăranul alfabetizat, care discută politică și citește presa vremii, și-a îmbăunat vorbirea cu cuvinte noi; basmele sînt pline de „comunicate", „telegrame", „contracte", „mutații" de la un „servici" la altul ș. a. m. d. Obișnuiți cu amploarea, farmecul, unitatea basmului cules de un Petre Ispirescu sau un Ion Pop-Reteganul, nu simțim aceeași emoție artistică și încîntare la lectura acestor povești, dar surprindem în ele freamătul unei alte vieți, unde basmul și legenda

[2] *Op. cit.*, p. 5.

[3] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, București, Editura pentu literatură, Colecția Ediții critice de folclor, 1966, vol. II, p. 13.

nu-şi mai găsesc atmosfera prielnică. Antologia aceasta dovedeşte încă o dată că schimbarea bazei materiale a vieţii duce la transformări în cadrul literaturii, ca element de suprastructură. Locul basmului şi al legendei este treptat ocupat de alte genuri şi specii ale folclorului nostru, care corespund noului mod de viaţă.

Textele sînt prezentate strict dialectal, se folosesc semne diacritice, transcrierea e fonetică, fapt care îngreunează lectura, făcînd-o greoaie şi uneori chiar neclară. Volumele s-au editat respectîndu-se aceste principii pentru a putea fi folosite ca instrument de lucru oricărui cercetător interesat în acest domeniu, dar s-a mers poate prea departe în rigurozitatea ştiinţifică, atunci cînd s-a indicat cu lux de amănunte fiecare gest al informatorului, ba chiar şi momentul tehnic de schimbare a benzii de magnetofon.

Privit dintr-un alt punct de vedere apare basmul în *Antologia basmului cult*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Ioan Şerb, apărută anul acesta în Editura pentru literatură. Paralel, în cele două volume ale antologiei s-au publicat basmele lui V. Alecsandri, Al. I. Odobescu, M. Eminescu, I. Slavici, I. Creangă, I. L. Caragiale, B. Delavrancea, G. Coşbuc şi prototipul popular. Iniţiativa aceasta e cu atît mai lăudabilă, cu cît s-a creat posibilitatea să se ajungă la observaţii şi concluzii interesante în privinţa adîncimii influenţei populare asupra individualităţii artistice. Ioan Şerb a completat cele două volume cu note bogate, iar în prefaţa şi postfaţa alcătuite tot de el dă informaţii utile despre studierea pînă acum a basmului şi despre raportul dintre creaţia cultă şi cea populară. Această interdependenţă între cele două creaţii continuă să rămînă o problemă deschisă pentru cercetătorii în domeniul folcloristic, întrucît s-a văzut că ea este una din trăsăturile predominante ale literaturii noastre.

Poezia populară nu a fost nici ea neglijată în studiile apărute în ultima vreme. Baladele româneşti au fost înmănunchiate într-o amplă antologie, îngrijită de Al. Amzulescu. Cele trei volume sînt deschise de o prefaţă dezvoltată, în care autorul demonstrează pe drept cuvînt că trebuie revizuit tot ce s-a făcut pînă acum în domeniul baladei, avîndu-se în vedere noile metode şi principii după care se studiază în prezent; arată importanţa transcrierii integrale, muzicale şi literare a materialelor înregistrate; face o scurtă şi concisă analiză literară a baladei. În ceea ce priveşte apariţia baladei şi căile ei de dezvoltare, precum şi în problema clasificării, autorul ia poziţie faţă de diferite teorii din trecut sau care mai circulă încă, dar nu ajunge în cele din urmă la o opinie clară pentru cititorul neexperimentat. Apar chiar contraziceri între cele afirmate în cuvîntul introductiv şi cuprinsul antologiei, căci categorii de balade contestate de autor în prefaţă apar ilustrate în antologie. Cartea este însă extrem de preţioasă pentru bogăţia materialului folcloric.

Dacă în antologia lui Al. Amzulescu se pune la îndemîna oricui aproape toată creaţia baladescă a poporului rămasă pînă azi, în monografia de largi proporţii asupra baladei realizată de Gheorghe Vrabie se află o prezentare critică a eposului românesc atît pe orizontala, cît şi pe verticala evoluţiei sale. Autorul are în vedere o serie întreagă de probleme, care cu greu ar putea fi rezolvate în spaţiul strîmt al unei singure cărţi. Nelăsînd la o parte rezultatele numeroaselor investigaţii făcute pînă acum, Gh. Vrabie încearcă o lucrare de sinteză cuprinzătoare, care „să deschidă perspective ştiin-

ţifice asupra genezei, evoluţiei şi specificului naţional"[4] al baladei. Autorul integrează poezia noastră în cadrul universal, folosind metoda comparativă, întocmeşte o serie de hărţi ce privesc răspîndirea şi frecvenţa ei în spaţiu, indică prin semne anumite stadiul evoluţiei artistice — toate acestea din dorinţa justificată de a privi eposul nostru din toate punctele de vedere, de a nu rămîne nici o latură neclară pentru cititor. Dar tocmai această încercare de a spune totul face ca lucrarea să fie greu de urmărit de la un cap la altul, dă senzaţia de saţietate, uneori parcă n-are putere de convingere.

Ca şi basmul, balada a trecut de perioada ei de viaţă glorioasă, cînd timpul şi împrejurările îi favorizau înflorirea. Nu acelaşi lucru se poate spune despre poezia lirică populară, în continuă dezvoltare şi astăzi. De multiplele ei aspecte, unele dintre ele mai puţin cunoscute, se ocupă Ovidiu Papadima în *Literatura populară română*, dovedind o profundă cunoaştere a materialului, spirit de observaţie, corectitudine ştiinţifică şi talent scriitoricesc. După ce defineşte lirica populară ca formă de artă, după ce îi prezintă „universul fizic şi moral", se ocupă de diferite specii ale ei, îndeosebi de cele care au fost mai puţin studiate, ca strigăturile, cîntecele de joc, cîntecele luătoare în rîs, cîntecele de leagăn. Cercetată minuţios, strigătura este ridicată la adevăratul ei rang : „Prin realismul observaţiei morale şi vigoarea imaginilor poetice, prin universul ei sever constituit — cu etica, estetica şi filozofia lui —, strigătura se-nscrie astfel printre speciile de seamă, precis definite ale creaţiei populare orale. Operă de artă în sine, legată strîns de viaţă, ea poate fi supusă cu succes rigorilor criticii literare"[5].

Acelaşi volum cuprinde alte două studii tot atît de substanţiale, despre ghicitoare şi descîntec. La locul potrivit Ovidiu Papadima indică noi aspecte legate de aceste specii, aspecte care necesită în continuare o amplă cercetare comparativă, după cum indică însuşi autorul.

Ovidiu Papadima mai atinge o problemă foarte importantă, cea a „istoricităţii" folclorului, în special a legendei, pe care o tratează în studiul *Tradiţia populară şi Ştefan cel Mare* (cuprins de asemenea în *Literatura populară română*). „În folclor există trecut, dar nu istoriografie"[6], deoarece poporul nu receptează şirul întîmplărilor în ordine cronologică, ci surprinde esenţialul faptelor şi al fiinţelor omeneşti. De aceea e zadarnic să cauţi într-o baladă sau într-o legendă să fixezi perioda istorică, chiar dacă se dau nume de voievozi sau împăraţi. Cu adevărat nu poţi preciza decît semnificaţia pe care poporul o dă întîmplării respective. Merită să fie citate înseşi cuvintele autorului : „Legenda e [...] — ca şi basmul — ţara lui *a fost odată*. În ea nu e vorba de *tîrziu* ori *devreme*, ci de *rău* şi de *bine*. În ea nu e atît vorba de Alexandru Machedon sau de Bădica Traian, ci de destinul de totdeauna al împăratului pe de o parte şi al plugarului pe de altă parte, ambele ridicate pe plan mitic"[7]. Aceste pagini sînt un bun argument împotriva teoriei, în vigoare şi astăzi, a folclorului ca document

---

[4] Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, Edit. Acad., 1966, p. 5.

[5] Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, Bucureşti, Editura pentru literatură, Colecţia Studii de folclor, 1968, p. 197.

[6] *Op. cit.*, p. 429.

[7] *Op. cit.*, p. 429.

istoric. E într-adevăr poate mai interesant și mai util să desprindem valoarea estetică, morală, filozofică a creației populare, decît să facem istorie pe marginea datelor cuprinse în ea.

Fără a ne depărta însă de lirica românească, trebuie să amintim cursul lui Tache Papahagi, alcătuit în 1947—1948, completat și publicat în 1967. *Lirica populară română* e un studiu de folclor comparat, întrucît poezia noastră lirică e analizată în cadrul liricii universale, cu un scop bine determinat: de a releva specificul național al creației noastre, expresivitatea, varietatea, subtilitatea nuanțelor, valoarea artistică de necontestat.

Bogata documentație, exemplele numeroase, trimiterile la alte materiale, asocierea liricii noastre de cea a altor popoare, prezentarea diferitelor variante, analiza conținutului și a mijloacelor artistice, clasificarea minuțioasă a diferitelor specii lirice — iată cîteva din meritele acestei cărți, prin care creația noastră populară e introdusă în sfera europeană. S-ar putea reproșa însă autorului lipsa de proporționalitate între materialul prezentat și comentariul cam redus ca întindere.

Se simte nevoia în țara noastră a alcătuirii unui tratat de folcloristică, dar în același timp se știe că acest manual amplu și complet necesită o muncă imensă și un timp îndelungat. Cartea lui Gh. Vrabie *Folcloristica română* vine să umple într-o oarecare măsură acest gol în cercetare. Autorul pornește de la ideea că „interesul pentru folclor este istoria interesului pentru masele populare"[8], explicînd în felul acesta îndreptarea atenției spre creația populară într-o epocă mai tîrzie, în perioada entuziasmului revoluționar, cînd burghezia progresistă încerca să ridice masele. Alcătuirea studiului e interesantă, întrucît Gh. Vrabie încearcă o prezentare sintetică îmbinată cu una cronologică a „evoluției ideilor pe curente și școli folclorice"[9], lucru mai dificil pentru autor, dar mai util pentru cititor.

Gh. Vrabie reușește să cuprindă tot materialul în cinci capitole, care prezintă nume și studii de folclor pînă la apariția culegerii de poezii populare a lui V. Alecsandri, epoca romantică și entuziasmul pentru valorificarea creației poporului, momentul B.P. Hasdeu, care înseamnă împămînțenirea metodei științifice de cercetare în acest domeniu, apoi diferite orientări și școli din prima jumătate a secolului nostru și, în sfîrșit, își încheie studiul printr-o imagine de ansamblu, destul de superficială, a dezvoltării folcloristicii după 1944 pînă în momentul de față. Fenomenul folcloristic a devenit însă atît de multilateral, se dezvoltă atît de impetuos, încît merita un capitol aparte mult mai amplu în acest studiu.

Într-un spațiu relativ mic, autorul cuprinde o serie întreagă de date despre nume mai cunoscute sau mai puțin cunoscute, despre diferite curente și școli. Nu lasă la o parte nici cercetătorii străini care s-au ocupat de folclorul nostru, amintește o serie întreagă de publicații în jurul cărora s-au grupat folcloriștii, ia în considerație aspecte ale raportului dintre folclor și literatură. La locul cuvenit așază diferite culegeri regionale, ne dă informații despre arhive, societăți, institute și secții de folclor, arată interdependența dintre folclor, etnografie, artă populară. După parcurgerea cărții însă cititorul rămîne cu impresia că sînt îngrămădite prea multe probleme

[8] Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, București, Editura pentru literatură, Colecția Studii de folclor, 1968, p. 3.

[9] *Op. cit.*, p. VII.

pentru spațiul rezervat rezolvării lor, studiul mai sus citat fiind doar un prețios material de informație pentru alcătuirea unei ample și aprofundate istorii a folcloristicii românești.

Tot în cadrul preocupării pentru istoria folcloristicii se înscrie și volumul lui I. C. Chițimia *Folcloriști și folcloristica românească* (apărut în 1968 în Editura Academiei Republicii Socialiste România, București), cu un domeniu de cercetare mai restrîns: ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Întrucît studiază și personalități mai puțin cunoscute sau greșit interpretate de către contemporanii lor sau de cercetătorii de mai tîrziu, autorul le așază pe fiecare în contextul epocii și le luminează și celelalte aspecte ale activității lor, pe de o parte dînd astfel la iveală un profil bine conturat, pe de alta sugerînd noi drumuri de cercetare și aprofundare în folcloristică.

I.C. Chimiția se ocupă și de personalitățile recunoscute ale lui V. Alecsandri și B. P. Hasdeu, care, într-o vreme cînd creația populară era denumită cu dispreț „poezie pentru cocioabe", demonstrează valoarea estetică a operei poporului, o fac cunoscută peste hotare și sugerează scriitorilor noi surse de împrospătare a expresiei poetice. În cuvinte calde, dar nepărtinitoare, autorul prezintă folcloriști de seamă ca A. Lambrior, G. Pitiș, D. Stănescu, mai puțin cunoscuți, deoarece opera lor nu s-a bucurat de o reeditare, nu se ferește însă a arăta și laturile ei negative, ușor de înțeles într-o etapă de desțelenire a tărîmului folcloric.

Studiul nu dă un tablou complet al epocii respective, nu acest lucru a stat în atenția autorului, ci sînt puse în lumină anumite laturi ce trebuie luate în considerație de cercetarea actuală.

Ca un răspuns la indicația lui Ion C. Chițimia de a se populariza opera și activitatea unor folcloriști din secolul trecut, recent a apărut un studiu detaliat despre *George Pitiș, folclorist și etnograf*, de Ion Mușlea, publicat postum și însoțit de texte inedite. De o nouă republicare s-a bucurat și culegerea de *Doine și strigături din Ardeal* de I.U. Jarník și A. Bârseanu, într-o ediție critică model, sub îngrijirea lui A. Fochi.

Și, în sfîrșit, a apărut și mult așteptata *Bibliografie generală a etnografiei și folclorului românesc*, sub redacția lui A. Fochi. Deși primul volum (perioada 1800—1891) e de proporții respectabile, prin organizarea sistematică a materialului pe diferite capitole, prin notele care se alătură fiecărei informații, prin toată aparatura științifică, această bibliografie e ușor de mînuit. În ea este luat în considerație tot ce privește poporul și creația lui: etnografie, antropologie, demografie, artă plastică populară, folclor românesc și străin, acțiuni de valorificare a etnografiei, artei populare și folclorului.

★

Dezvoltarea impetuoasă din ultima vreme a folcloristicii românești, investigarea tot mai minuțioasă și mai profundă a acestui domeniu împletită cu interesul și dragostea pentru tot ce aparține poporului, numeroasele studii noi, precum și reeditarea celor vechi, care merită să stea în atenția celor interesați — toate acestea atestă dorința cercetătorilor folclorului de a demonstra lumii întregi că în creația anonimă se află un tezaur de valori etice, estetice și filozofice, ce nu poate fi desconsiderat.

BIBLIOGRAFIE

1. Ion C. Chiţimia, *Antologie de literatură populară*, Bucureşti, Edit. Acad., 1967, vol. I—III.
2. Al. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, colecţia Ediţii critice de folclor. Genuri, 1964, vol. I—III.
3. Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, colecţia Ediţii critice de folclor. Genuri, 1966, vol. I—III.
4. Ioan Şerb, *Antologia basmului cult*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, vol. I—II.
5. I.U. Jarník şi A. Bârseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Bucureşti, Edit. Acad., 1968.
6. *Folclor din Muntenia şi Oltenia*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
7. *Folclor din Transilvania*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
8. Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, Edit. Acad., 1966.
9. Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, Bucureşti, Editura pentru literatură, colecţia Studii de folclor, 1968.
10. Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.
11. Gheorge Vrabie, *Folcloristica română*, Bucureşti, Editura pentru literatură, colecţia Studii de folclor, 1968.
12. I.C. Chiţimia, *Folclorişti şi folcloristică românească*, Bucureşti, Edit. Acad., 1968.
13. Ion Muşlea, *George Pitiş, folclorist şi etnograf*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
14. *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, sub conducerea lui A. Fochi, Bucureşti, Edit. Acad., 1968.

CONȘTIINȚĂ ȘI EXISTENȚĂ ÎN OPERA LUI CAMIL PETRESCU

ADRIAN PÎRVULESCU

Ni se pare firească întrebarea de ce destinul eroilor lui Camil Petrescu este aproape întotdeauna tragic, de ce momentele de criză determină de tot atîtea ori moartea voluntară sau, ceea ce dintr-un anumit punct de vedere e același lucru, însingurarea, moartea civilă? Ce legătură tainică unește toate, dar absolut toate aceste cazuri, care e mecanismul ascuns al conștiinței care le declanșează? Diversitatea situațiilor literare nu trebuie să ne înșele, în adîncul lor se ascunde mereu aceeași dramă. Vom încerca așadar, în cele ce urmează, să relevăm resorturile acestor tragice existențe, mentalitatea și ideile ce stau la bază și, cum vom vedea, o anumită teorie a conștiinței și a iubirii care, prin implicațiile ei, capătă propriu-zis extinderea unei viziuni filozofice[1].

Este evident că aceste aspecte ale operei lui Camil Petrescu, născute din confruntarea scriitorului cu condițiile societății dintre cele două războaie mondiale, sînt proprii numai primei sale perioade de creație. În *Bălcescu* și *Un om între oameni* viziunea scriitorului evoluează spre alte coordonate, pe care ne propunem să le înfățișăm cu altă ocazie.

Se crede, de pildă, că Andrei Pietraru se sinucide pentru a-i dovedi Ioanei dragostea lui. Nimic mai fals. Eroul e uluit de faptul că Ioana Boiu-Dorcani îi poate pune la îndoială sinceritatea sentimentului și se condamnă el însuși la moarte pentru *vina de a fi greșit* iubind o femeie care nu-i merita dragostea. Eroare de ordin afectiv, dar, cum vom constata și mai tîrziu, în gîndirea lui Camil Petrescu sentimentele sînt pasibile de cenzura rațiunii, mecanismele lor sînt guvernate de legi pur raționale. Așadar, ratarea sentimentului denotă viciul similar al rațiunii, ceea ce înseamnă

[1] Am folosit următoarele ediții: *Teatru*, București, E.P.L., 1962, 2 vol. (B.P.T.); *Teatru*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1947, vol. 3; *Opere*, vol. 1 *Versuri*, București, E.P.L., 1968; *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, E.P.L., 1966, 2 vol. (B.P.T.); *Patul lui Procust*, București, E.S.P.L.A., 1957. La citatele din piesele de teatru, cifra romană indică actul, prima cifră arabă indică tabloul, a doua scena.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 417–444, București. 1969

anularea întregii personalități a eroului, care se vede eliminat, ca orice rebut, din circuitul normal al valorilor. Moartea e chemată să elimine eroarea și să readucă condiția pierdută. Nu facem simple speculații, iată ce spune însuși eroul:

ANDREI (aproape în genunchi): Ioana, n-am mințit niciodată... Dacă m-aș omorî? ... dacă m-aș omorî .... ai crede? ....

IOANA (cu privire care arde, cu un neînduplecat dispreț): Oameni ca dumneata nu se omoară .... domnule ...

ANDREI (mecanismul dinăuntru a fost atins, rămîne o clipă pierit, apoi, cu figura pustiită, *străin de el însuși, cel de pînă acum* (subl. n.), a scos revolverul din sertarul biroului, îl simte în mînă și are un spasm de oroare).

IOANA (înfuriată de acest gest): Domnule, sfîrșește odată cu amenințările! Ajunge cu șantajul acesta de prost gust... A putut să prindă odată ....

(*Suflete tari*, III, 2, 7)

Faptul că Ioana nu îl crede produce o bruscă răsturnare în conștiința lui Andrei Pietraru. El înțelege acum că *idealizase* o ființă în realitate mult mai prejos decît imaginea pe care el singur și-o făurise. Nu numai Ioana s-a înșelat punîndu-i la îndoială dragostea, ci în primul rînd el s-a înșelat nutrind o iubire absolută pentru o femeie incapabilă de asemenea înălțimi. Eroarea e de ordinul conștiinței și al cunoașterii. Andrei nu mai are de ce să-i dovedească Ioanei loialitatea sentimentului, ci se va omorî pentru *a se pedepsi* pe el însuși de greșeala de a fi iubit-o. Prin moarte, crede scriitorul, eroul își capătă starea genuină, dinainte de păcat:

ANDREI (din prag, s-a calmat brusc, calmul fals, palid, de moarte; răspunde disprețului ei cu un dispreț dincolo de tot ceea ce a fost și ar fi putut fi între ei): Asta-i tot ce ai înțeles? Simți că m-ai prins în capcana cuvîntului .... (cu o grimasă de furie instantanee, crispat:) *Ah, cineva trebuie pedepsit!* (subl. n.).

IOANA (pornită, exaltată): Chiar dacă aș auzi revolverul dincolo, tot n-aș crede.

ANDREI (cu un zîmbet alb, cu o liniște de mort): *Nu mai e nevoie să crezi.... Fac acest lucru ca să fiu eu însumi* (subl. n.) ... Plătesc cuvîntul smuls cu un preț pe care cred că în felul acesta nu l-au plătit niciodată strămoșii dumitale. (A dat cîțiva pași înapoi, și cînd ajunge aproape de ușa camerei lui, brusc îndîrjit, într-o convulsie aprig voluntară, se întoarce cu spatele și trage în dreptul inimii).

IOANA (năucită, desperată cînd îl vede îngenuncheat): Andrei! (Apoi.) Elena! .... Jean.... Jean!....

ANDREI (înghenuncheat, istovit, cu o liniște de mort, o privește lung): *Pe dumneata te-am ucis în mine .... Ești moartă .... mai moartă decît dacă n-ai fi existat niciodată* (subl. n.). (ibid.)

Faptul esențial aici este că eroul se sinucide nu pentru că a fost înșelat, ci fiindcă *s-a înșelat*, adică eroarea nu se află în afară, ci în mecanismul gîndirii care a reflectat greșit realitatea. Evenimentele, normal,

contrazic imaginea falsă a realității și eroul se trezește din iluzie, fiind, evident, singurul vinovat al confuziei. Risipirea iluziei aduce luciditatea, starea în care personajul își poate contempla perfect culpa[2]. Procesul conștiinței din *Suflete tari* e însă propriu nu numai acestei piese, ci și unei mari părți a operei și gîndirii lui Camil Petrescu, constituind în fond o teorie a iubirii și legat de ea o epistemologie a căror expresie întreagă o găsim în romanul *Patul lui Procust*, ceea ce nu ne dispensează de examenul celorlalte opere, pentru a vedea cum se fixează datele unei concepții în cadrul unor scrieri de o afinitate structurală cu totul neobișnuită.

★

Gelu Ruscanu încearcă să realizeze absolutul într-o lume prin natura ei relativă. Tot ce e corupt trebuie înlăturat, dreptatea și perfecțiunea trebuie să guverneze realitatea. De aceea el duce campanie contra unui asasin ajuns ministru al justiției și refuză compromisuri cu femeia iubită. Rezultatul acestor lupte este însă dezastruos pentru erou fiindcă, o dată cu descoperirile pe care le face în trecutul altora, el descoperă lucruri grave în trecutul lui propriu, se *descoperă* pe el însuși alt om, departe de perfecțiune, purtînd în el la scară redusă răul și degradarea împotriva căruia se ridicase. În momentul acesta i se relevă pe neașteptate paralelismul perfect dintre existența lui și cea a tatălui său și, lăsîndu-se oarecum tîrît de forța similitudinii, înfiorat de gîndul unui întreg lanț posibil de compromisuri cu propria-i conștiință, încearcă să oprească descompunerea pînă la capăt și se sinucide. Să vedem etapele principale ale trezirii. Acțiunea lui Gelu Ruscanu pornește de la ideea supremă de dreptate: „Am socotit totdeauna că dreptatea e absolută. Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși" (II, 8, 2). Dar dreptatea este o idee pură, de ordin platonic, absolută și ideală; ea există în conștiință independent de voința omului și în afara lui, în sensul de normă universal valabilă și incompatibilă cu excepțiile, asupra căreia omul nu poate acționa ca s-o transforme, ci este obligat să i se conformeze. Fiind un normativ al conștiințelor, dreptatea nu se pliază pentru fiecare caz în parte, e inflexibilă și necruțătoare, e omenească, dar inumană: „Toată puterea noastră de a spune ceea ce spunem vine din conștiința acestei dreptăți absolute... Un singur caz de excepție ar anula-o, precum dacă o singură dată doi și cu unu ar face patru toată matematica ar fi nulă". „N-am spus niciodată că sîntem umani. Dreptatea este inumană" (II, 8, 1). Evident, dreptatea nu are o existență fabuloasă, în calitatea ei de idee absolută, ci reprezintă un fapt de conștiință: „Legile juridice sînt făcute de oameni, deci nu sînt legi adevărate.

[2] Iată ce spune însuși scriitorul despre piesă în *Addenda la falsul tratat*... (În *Teatru*, vol. 3, București, Fundația pentru literatură și artă, 1947): „Așa cum prevăzusem, eroul piesei nu și-a găsit interpretul nici pe departe (nu l-a găsit nici azi, după 25 de ani), tot ceea ce voiesem transcendental în ea s-a volatilizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris, și în 1922 ca și în 1937, iar *Suflete tari* a biruit ca o primară dramă socială, și aceasta la un nivel normal teatrului românesc, fără vreun soi de rezistență" (p. 493). La fel, iată cum își vede eroul: „Andrei Pietraru nu este nici el un caracter, așa cum sînt de altfel cei din jurul lui, căci o dramă absolută trimite pe al doilea plan crearea de caractere, ceea ce nu înseamnă că el este lipsit de voință, dar capacitatea lui de acțiune este în funcție exclusiv de reprezentarea pe care și-o face de pre Ioana Boiu. Cînd, după revelații succesive, în actul al doilea, a cunoscut-o, el e în așa măsură hotărît și capabil de acțiune încît hotărîrea lui copleșitoare răstoarnă linia rigidă de «caracter» a eroinei și a celorlalte caractere (Matei Boiu) din jurul său" (*ibid.*, p. 506).

Noi le dispreţuim. Legile adevărate sînt în conştiinţă" (III, 10, 2). În primul rînd Gelu Ruscanu constată relativitatea noţiunii de dreptate. Astfel se cere demiterea unui slujbaş (Rîpoi) care fură florile, lumînările şi untdelemnul de candelă de la morminte. Fără îndoială dreptatea reclamă acest lucru. Dar Rîpoi fură ca să-şi poată întreţine familia. A-l condamna e drept dar nu e uman, ba chiar mai mult, Rîpoi însuşi e şi el în fond victima altor nedreptăţi ale societăţii. La fel, Gelu Ruscanu publicînd scrisoarea Mariei Sineşti face un act de dreptate divulgînd un asasin, dar totodată va distruge prin aceasta viaţa Mariei Sineşti, soţia asasinului. Aşadar Gelu Ruscanu se loveşte de dificultatea irezolvabilă a incompatibilităţii dintre metafizic şi fenomenal. În al doilea rînd, impurităţile propriului trecut, pentru el care năzuieşte mereu spre absolut, îi dezvăluie degradarea fiinţei lui însăşi. Un om imperfect nu poate pretinde altora perfecţiunea. Descoperirea propriei lui imperfecţiuni e tragică: „Cutezanţa mea a fost fără margini... Memoria părinţilor nu mi-am cinstit-o... Am dorit femeia aproapelui şi am mințit... am mințit mult... am silit şi pe alţii la minciună... Cuvîntul dat mi l-am călcat... Am mîhnit adînc pe cei care m-au iubit... purtarea mea a stîrnit mînia celor din jurul meu... Iertarea nu am ştiut ce este... am lovit crîncen... fără îndurare..." (III, 12, 1). Incapabil de a realiza dreptatea absolută, Gelu Ruscanu e năruit şi în încercarea sa de a realiza o iubire absolută. Sfîşiat de micile infidelităţi ale Mariei, el îi mărturiseşte: „Faptul însuşi că nu înţelegi că iubirea nu poate admite greşeală îmi explică şi ceea ce ne-a adus unde sîntem".... „O iubire care nu este eternă nu este nimic". „Doi inşi care se iubesc cu adevărat nu mai sînt oameni" (III, 12, 2). Toate idealurile sale s-au năruit şi o dată cu ele resorturile lor din conştiinţă, conştiinţa însăşi. El înţelege în sfîrşit că nu poate fi realizat absolutul într-o lume prin natura ei relativă: „Toată drama este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră [...]. Acum ştiu ce ne-ar trebui... să născocim o nouă morală, mai omenească... Să urcăm un nou Moise... pe alt Sinai... Să ne aducă alte table de legi... Mai largi... mai înţelegătoare... mai aproape de viaţa noastră... Ceva cu codiciluri şi excepţii" (III, 12, 1). Aici e punctul-cheie al piesei şi al dramei. Gelu Ruscanu e un însetat de absolut. El crede că absolutul poate fi cuprins în viaţă. Descoperirea imposibilităţii realizării absolutului ca urmare a condiţiei relative a lumii îi distruge raţiunea existenţei. Neputîndu-se realiza absolutul, orice fenomen e sortit descompunerii. Mişcarea lumii nu e centripetă, ci centrifugă, ducînd spre disoluţie. Imperfecţiunea fiecărui lucru e condiţia sigură a descompunerii lui: „Răul e în noi... Totul în lume e coruptibil ... Nimic nu e întreg şi frumos ... şi nici nu poate deveni ... Toate se îndeplinesc numai pînă la o palmă de pămînt. Totul e altfel de cum era aşteptat ... Cel mai frumos măr are viermele în el ... Mai merită viaţa asta să fie trăită dacă totul ţi se dă atît de cîrpit şi de îndoielnic?" (III, 12, 2). Fiind sortit descompunerii şi morţii, nu e oare mai bine să curmi dezagregarea totală prin sinucidere? Astfel Gelu Ruscanu, cel care şi-a înşelat aproapele şi „i-a dorit femeia", cel care i-a condamnat pe alţii, nefiind nici el fără pată, cel care nu şi-a găsit idealurile în viaţă, pentru a evita progresiunea propriei descompuneri se hotărăşte să se sinucidă.

GELU: [...] Nu se sinucid decît cei care sînt încă foarte puternici... Sinuciderea este o demonstraţie de forţă....

MARIA : Ah, nu, sinuciderea este o lașitate... Trebuie să ai curajul să duci totul pînă la capăt.

GELU : Nu-i adevărat... Se sinucid tocmai cei curajoși, care văd limpede și nu vor să meargă pînă la descompunerea totală și inevitabilă.

(III, 12, 2)

Titlul piesei, *Jocul ielelor*, e și el programatic. Ielele reprezintă idei absolute, pure, în felul prototipurilor lui Platon, adică reprezintă stadiul ultim de existență al fenomenelor. Aceasta înseamnă că ideile nu pot fi reperate în contingent, aici existînd numai fenomenele, formele lor inferioare, degradate. Cunoașterea ideilor poate fi totală numai în conștiință. Ideile absolute așadar nu apar în realitatea aceasta, ci transcend realitatea, manifestîndu-se sensibil numai în propria lor sferă. Greșeala lui Gelu Ruscanu e de a nu fi înțeles că a implanta contingentului absolutul e un lucru imposibil prin definiție și, de altfel, el nu se mai află aici în sfera filozofiei platonice, întru cît nu ține seamă de teoria participației. Iată ce spune scriitorul însuși în *Ideea* :

Dar eu
Eu am văzut idei.
Întîia oară, brusc, fără să știu
De *dincolo de lucruri* (subl. n.) am văzut ideea,
Cum vezi, cînd se despică norii grei
Și negri,
Zigzagul de argint al fulgerului viu.

Dar revelația, ca o maladie incurabilă, va provoca o necontenită căutare în spațiu a făpturii ireale a ideilor : „Și de atunci/—Neliniștit de depărtarea suavă și adîncă/ De toate tîlcurile, cheile —/ Ca un bolnav cu ochii țintuiți de luna/ Pe care norul o ascunde încă,/ Fără durere, fără bucurie,/ Eu caut în natură pretutindeni, ideile.// Atent și răbdător,/ Deci le pîndesc prelung stăruitor/ Cum așteptam pe cînd eram copil,/ Privind prin crăpătura gardului/ Ograda și ruina caselor pustii/ Să văd cum se ivesc stafii". Faptul nu e lipsit total de primejdii, cine a văzut frumusețea fabuloasă a ideilor, ca jocul și trupurile ireale ale ielelor, e pîndit de nebunie sau nemîngîiere : „Dar tocmai asta e [spune Penciulescu despre Gelu Ruscanu]. Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei?... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepămîntească și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucînd hora. Rămîne înmărmurit, pironit pămîntului, cu ochii la ele. Ele dispar, și el rămîne neom. Ori cu fața strîmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pămînt. Așa sînt ielele... pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori" (II, 8, 2). Mariei, care îi cerea să refacă iubirea lor de atîtea ori, pînă atunci, ruptă și reînnodată, Ruscanu îi răspunde cu gîndul țintit spre lumile pure ale absolutului : „Nu te mai bizui pe mine... Stăm astăzi fiecare sub altă stea.... decît atunci cînd s-a întîmplat ceea ce tu vrei să rămîie neschimbat... Am văzut după aceea și am înțeles alte lucruri decît le vedeam împreună....Am văzut un joc jucat numai pentru mine însumi, și de atunci am alți ochi, mintea mi-e alta" (II, 8, 3). Ideea piesei

e că numai cei care au conștiința absolutului își dau seama de degradarea inevitabilă pe care o operează contingentul și că singura lor salvare de la descompunerea totală e sinuciderea. Drama constă așadar în acel teribil proces de trezire din lumile conștiinței (absolutul) la lumea reală a vieții (contingentul), trezire care în gîndirea lui Camil Petrescu se numește luciditate : „E descoperirea — spune Gelu Ruscanu — de la trăire la conștiință ...Adică totul... drama... Cîtă luciditate, atîta existență și deci atîta dramă" (III, 12, 1).

★

Pentru evoluția creației lui Camil Petrescu, *Jocul ielelor* e o operă foarte importantă. Găsim în ea toate temele de mai tîrziu și punctele de plecare ale tuturor ideilor. Unele vor lua o altă formă, altele vor dispărea. Important e faptul că autorul a înțeles eroarea teoretică pe care o comitea bazînd conflictul dramei pe antinomia metafizic-fenomenal căci, în fond, încercarea lui Gelu Ruscanu e de a realiza absolutul în contingent. Eroarea e fundamentală și o vede orișicine. Punctul forte al piesei se află în clipa cînd eroul însuși începe să se îndoiască de dreptul său de a realiza dreptatea în lume : „Oricine are dreptul să facă să triumfe adevărul și dreptatea?... Oricine?..." (III, 12, 1). Eșecurile acțiunii sale morale și anumite conjuncturi care îi reactivează trecutul îi dezvăluie pete în conștiința atît de „limpede" altădată. Întrucît mecanismul actelor se află în conștiință, eroul se năruie implacabil, dar autorul a învățat lecția : realizarea absolutului e legitimă și posibilă numai în conștiință, căci absolutul este în speță un fapt de conștiință. Sau, mai bine zis, eșecurile repurtate în contingent dezvăluie erori inițiale în conștiință. De aici rezultă o gnoseologie a spiritului bazată pe orice formă de autoînșelare, de iluzie. Nu realitatea e de vină că intențiile mele nu s-au realizat, ci eu sînt de vină fiindcă nu am evaluat corect realitatea. Aserțiunea se află în germene aici, în *Jocul ielelor* și va găsi o formulare sigură în piesele următoare. Esențial e însă modul de a repara defectarea mecanismului spiritual prin sinucidere. Ideea în sine nu va fi niciodată abandonată, dar uneori va găsi alte modalități de manifestare. Pentru a înțelege însă drumul pe care va merge de acum înainte gîndirea lui Camil Petrescu trebuie să ne întoarcem puțin îndărăt. Am văzut că Gelu Ruscanu încercînd să realizeze absolutul în lumea fenomenală suferea un eșec. De ce? Fiindcă prin definiție contingentul e opus absolutului, care, de altfel, e un fapt de conștiință. Atunci eroarea cui aparține, contingentului care refuză să-și schimbe condiția sau conștiinței care încearcă să schimbe legea contingentului? Evident conștiinței. Dar, în momentul în care, suferind eșecul, conștiința înțelege eroarea, ea se corectează automat. După o rătăcire de o clipă are din nou o percepție corectă a realității. Se pune în acest caz întrebarea, la ce mai e necesară sinuciderea din momentul în care corecția conștiinței s-a și făcut Nu ne mai interesează acum cazul lui Gelu Ruscanu care se omoară din alte considerente. Ne interesează răspunsul strict la întrebare. În situația dată sinuciderea este evident absurdă. Dar dacă există cazuri în care, deși conștiința s-a trezit, actele recidivează, adică, deși „mecanismul lor se află în conștiință", își continuă existența ca și cum corecția conștiinței nu s-ar fi operat? Atunci există două posibilități : ori originea acți-

unilor nu se află în conștiință, ori există un viciu ascuns în ea care permite recidiva. Camil Petrescu a ales a doua ipoteză. Există asemenea cazuri practice? Desigur. De exemplu iubirea. Te poți îndrăgosti de o femeie în special pentru anumite calități ale ei, poți să-ți dai seama că te-ai înșelat, că nu le are, să descoperi defecte grave și totuși să continui s-o iubești. Conștiința s-a repliat, a dat alarma, dar fenomenul nu încetează. Aceasta înseamnă că viciul ascuns al spiritului e mai puternic decît restul sau că întreg sufletul e greșit construit și în ambele cazuri singura modalitate de eliberare e sinuciderea. Cam aceasta e esența dramei iubirii în opera lui Camil Petrescu. Teoria va căpăta o anumită complexitate pe parcurs. Înainte însă de a analiza etapele ulterioare trebuie să precizăm cîteva detalii ale doctrinei expuse pînă aici. Mai întîi o chestiune de terminologie: conștiință, spirit și gîndire denumesc în opera lui Camil Petrescu valori din aceeași sferă. Adică sentimentele și conștiința (spiritul) sînt fenomene conexe care se supun legilor rațiunii. Scriitorul concepe, cum vom vedea, iubirea ca un afect perfect inteligibil, adică putînd fi analizat și definit. Acesta conține al doilea aspect, și anume raționalitatea psihicului. În al treilea rînd, dar nu și de cea mai mică importanță, o chestiune de fenomenologie a spiritului: toate elementele și fenomenele psihice (adică și cele spirituale și cele afective) fiind raționale sînt corelate, adică se constituie într-un angrenaj în care defectarea uneia din piese atrage destrămarea întregului mecanism. Înțelegem acum de ce eroarea în dragoste îi dezvăluie eroului corodarea aparatului psihic în totalitate și de ce se sinucide. Aceste trei detalii ale teoriei lui Camil Petrescu constituie premise ale eșafodajului de idei construit de altfel foarte strîns și logic și deci va trebui să revenim la sfîrșit pentru a le reevalua.

★

Ceea ce am expus în teorie pînă aici vom găsi tratat sub formă dramatică în *Act venețian*. Pietro Gralla crede că și-a împlinit în absolut iubirea întîlnind în Alta femeia ideală. Privind-o, el face elogiul „femeii adevărate": „Dar mai presus de toate trebuie să ai norocul să întîlnești o femeie adevărată. (*Se uită topit de dragoste la ea*). Ah, nici eu n-am cunoscut prețul femeii. Nu bănuiam cum există o femeie... Crezusem că marea este tot ce e mai frumos pe lume... Acum știu că este ceva deasupra mării, pentru că are în ea și esența mării, cum are în ea esența întregii creații... Astfel, femeia este cheia naturii... Toate tainele sînt rezumate în ea, și cînd un suflet de femeie ți s-a deschis, ți s-au deschis toate înțelesurile lumii" (I, 5). Ba mai mult, el extrapolează sentimentul și concepe o altă ierarhie cosmică în care locul femeii e urcat sus de tot, imediat după Dumnezeu (I, 6). Cînd însă adulterul și crima Altei îi relevă adevărul, teoria, cum e și normal, nu se schimbă cu nimic, căci a te înșela asupra persoanei nu înseamnă a te înșela și asupra ideii. Raționamentul îi dă tărie lui Gralla să nu se sinucidă, dar el nu poate totuși ignora prăbușirea interioară, vina de a se fi înșelat și își asumă moartea civilă pentru a relua viața reală. Rupînd trecutul, Gralla aruncă din el eroarea și poate supraviețui prin uitare. Propriu-zis nu există diferență de structură între această moarte morală și sinucidere. Scriitorul va mai utiliza aceeași soluție și în *Ultima noapte de dragoste, întîia*

noapte de război. Ca și în sinucidere, după această extracție radicală omul supraviețuiește în starea dinainte de eroare, dar, ceea ce ar fi fost mai important, nu atacă rădăcinile răului; cum de s-a putut întîmpla greșeala? El nu face disecția spiritului să caute mobilul, eroarea de construcție a mecanismului interior. Teoria o va formula scriitorul abia în *Patul lui Procust*. Pînă atunci, pentru a ne proba afirmațiile, să urmărim în piesă risipirea iluziei, demistificarea. Observați, de asemeni, în dialogul dintre Gralla și Alta, în sensul celor spuse mai sus, cum eroul concepe raționalitatea sentimentului:

PIETRO: [...] Eu socot că nu iubim numai cu inima sau numai cu alte organe. Iubim cu totalitatea ființei noastre. Vorbeai că dragostea este beție; ei bine, omul inteligent nu se îmbată. [...] Falimentul iubirii, dacă iubire a fost, este și falimentul minții... [...] Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minții.

ALTA: Iubirea e oarbă... nu judecă, nu cîntărește cu mintea.

PIETRO: Dimpotrivă, judecă și cîntărește cu mintea, numai că atunci cînd judecă și cîntărește prost nu se observă că și-a jucat prost rolul. Asta-i totul. Abia atunci este nevoie de explicația iubirii. Tu-l iubeai pe acel berbec împodobit fiindcă îl admirai... [...] Fără complicitatea minții nu există iubire. Desigur, e posibil să disprețuim ceva ce iubim, dar acest dispreț e numai umbra care dă valoare luminii. E un dispreț parțial. Fondul adînc rămîne admirația. Ești vinovată că ai admirat un astfel de om, și eu nu pot fi iertat că am prețuit o femeie ca tine.

(III,5).

Tragică e conștiința tardivă a autoînșelării și de aici sentimentul ireparabilului:

PIETRO: Am crezut în tine... Nu m-ai înșelat, ci m-am înșelat ...și asta rupe totul în mine azi...

(II,2)

Înainte de a pleca, în final, Pietro Gralla se desparte de tot trecutul lui ca de un cadavru. E ca și cum toată viața lui trecută nu ar fi existat. E moartă ființa lui care un moment a fost supusă amăgirii.

PIETRO: Și dacă s-a întîmplat ceea ce s-a întîmplat, înseamnă că m-am înșelat, ca un trecător care ia pe altul drept o cunoștință mai veche a sa... Iar cînd vede că s-a înșelat... nu mai e nimic, în mod simplu, din ce i se năzărise.

(III, 6).

Pietro Gralla va supraviețui propriei rătăciri. Dar ceea ce el nu va mai căuta, ceea ce rămîne nerezolvat e faptul însuși al rătăcirii, eroarea de funcționare a mecanismului psihic care a permis rătăcirea. Din ce cauză eroul a văzut perfecțiunea într-o femeie capabilă totuși să-i înșele imaginea? Autorul nu ne va răspunde aici la întrebare [3].

★

[3] Scrisă la o scăzută temperatură artistică, *Mioara* nu reușește să mențină dezbaterea asupra miezului chestiunii și elemente din afară deviază mereu conflictul din planul conștiinței. Atrasă de mirajul altei lumi, Mioara se rupe de sculptor. Acesta însă nu-și poate regăsi echilibrul și decade, abandonînd arta. Dragostea pentru el devine aproape o simplă dorință tru-

Pandantul în proză al piesei de teatru e romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Dacă drama concentra mai ales zbaterea incandescentă a ideilor, în roman tensiunea scade datorită epicului. Infidelitatea femeii iubite, și deci conștiința autoînșelării, nu se dezvăluie brusc, ci urmează curgerea domoală a unui subtil proces de observație și, paralel, de introspecție. Începînd căsătoria ca o „simbioză" (cuvîntul e al eroului), Gheorghidiu constată cum lent, dar ireversibil, partenera se depărtează de el, îl privește cu ochi critic, fapt ce părea imposibil pentru două ființe unite pentru eternitate, abandonează preocupările intelectuale comune și coboară în mondenitate, ceea ce aduce altă scară a valorilor, în care scrutătorul, indiferent la efemer, al absolutului va fi găsit evident pe treptele de jos. Adulterul e rezultatul firesc și dovada sigură a noii mentalități a Elei. Transformarea sufletească a femeii determină însă o reevaluare a conștiinței eroului. Surprins de evenimentele care îi contrazic imaginea inițială, Gheorghidiu caută însă certitudinea infidelității. Nu e vorba aici, cum s-a afirmat de atîtea ori, de gelozie, ci de o înverșunată urmărire a adevărului de către erou, incapabil să găsească proba peremptorie din cauza astuției femeii, care înlătură mereu cu abilitate urmele faptelor. Arta epică a lui Camil Petrescu reușește aici în specularea evenimentelor un adevărat tur de forță. Necontenit fiecare dovadă pe care o cucerește Gheorghidiu e anulată de date ulterioare și capătă, datorită ipotezelor multiple, un permanent caracter de ambiguitate. Pînă în final însă certitudinea e satisfăcută și, ca Pietro Gralla, eroul începe o nouă viață, extirpînd din el „tot trecutul". La fel ca operele anterioare, fundamental în roman e procesul de destrămare a iluziei. În locul imaginei create de el a femeii iubite, lui Gheorghidiu i se dezvăluie cu stupoare realitatea: „Îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă. Sînt cazuri cînd experții, într-un tablou vechi după felurite spălături, descoperă sub un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar" (1, p. 118—119). Importante în roman sînt însă două elemente care apar acum și care vor juca un rol însemnat în configurarea unei teorii a iubirii. Am văzut pînă acum că dragostea, prin revelațiile pe care le declanșează în conștiință, constituie instrumentul cel mai bun de a dezvălui insuficiența spiritului. Totul se petrece ca în probele tehnologice: nereușind în dragoste, conștiința ia act de eroarea sa de construcție. Eroarea trebuie corectată. Dar unde se află viciul ascuns? Prin sinucidere de fapt problema nu se rezolvă, ci se evită. Uitînd,

---

pească pe care nu ezită să o mărturisească. Procesele de conștiință, cu care eram obișnuiți, sînt deplasate aici la alte nivele, totul căpătînd o tentă neplăcută de vulgaritate. Finalul, cînd printr-un artificiu Mioara și Radu se regăsesc, nefiind organic dramei nu convinge și evită astfel o rezolvare reală.

Un fel de exerciții teatrale pe aceeași temă sînt piesele *Iată femeia pe care o iubesc* și *Prof. Dr. Omu vindecă de dragoste*. Prima e puternic influențată de Pirandello. Exact ca în *Henric IV*, asistăm la o substituire de persoane menite să-l vindece de nebunie pe erou. Dar acesta e un mod de a evita esențialul, întrucît interesează resorturile bolii, nu o terapeutică spectaculoasă. A doua piesă inversează rolurile: Omu crede că Maria îl înșală, ceea ce declanșează procesul de conștiință cunoscut, dar constată pînă la urmă că el a greșit, fiindcă Maria nu l-a înșelat. Evident, piesele nu spun nimic, părînd a fi pentru autor mai mult un exercițiu de digitație.

extirpînd trecutul vinovat, chestiunea se ocoleşte. Pînă acum deci scriitorul nu a dat soluţia. E momentul deci să se încerce o explicaţie. Iată însă că fenomenul însuşi al iubirii a rămas vag definit. Deşi afirmase raţionalitatea dragostei, Camil Petrescu nu analizase aspectul şi mai ales consecinţele psihice ale unui fenomen de aceeaşi natură, adică influenţa pe care o are dragostea asupra compartimentelor constitutive ale psihicului (sau spiritului, căci reamintim identitatea în concepţia scriitorului a acestor termeni şi a realităţilor pe care le reprezintă). Pornind pe acest drum, prima constatare pe care o face scriitorul e puternica repercusiune a iubirii asupra celorlalte componente spirituale. Ca un magnet, dragostea atrage şi reorganizează în sensul ei materia psihică. Judecata, sentimentele îşi pierd autonomia şi funcţionează în dependenţă de ea. Un om care iubeşte nu mai vede lucrurile ca înainte, ci în funcţie şi în sensul atitudinii femeii iubite. În cazul unei iubiri puternice, fenomenul e acut şi bineînţeles difracţia opticii, faţă de cea anterioară, e foarte mare : „O iubire mare e mai curînd ca un proces de autosugestie.... Trebuie timp şi trebuie complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obişnuieşti, greu, la început, să-ţi placă femeia fără care mai tîrziu nu mai poţi trăi. Iubeşti întîi din milă, din îndatorire, din duioşie, iubeşti pentru că ştii că asta o face fericită, îţi repeţi că nu-i loial s-o jigneşti, să înşeli atîta încredere. Pe urmă te obişnuieşti cu surîsul şi vocea ei, aşa cum te obişnuieşti cu un peisaj. Şi treptat îţi trebuieşte prezenţa ei zilnică" etc. Şi Camil Petrescu conclude : „Psihologia arată că au o tendinţă de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că, menţinute cu voinţă, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă" (I, p. 19—20). Dragostea deci e o maladie care transformă starea normală de activitate a mecanismului psihic. De aici rezultă o concluzie : în cazul unei desfaceri unilaterale a acestei „simbioze sentimentale", partenerul rămîne dezechilibrat şi, dacă nu are destule resurse proprii de existenţă, se sinucide : „Totuşi, femeia crede că din această simbioză sentimentală, care e iubirea, poate să-şi ia înapoi numai partea pe care a adus-o ea fără să facă rău restului. Nici un doctor nu are curajul să despartă corpurile celor născuţi uniţi, căci le-ar ucide pe amîndouă. Cînd e cu adevărat vorba de o iubire, dacă unul dintre amanţi încearcă imposibilul, rezultatul e acelaşi. Celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întîi ucide" (I, p. 20). Ideea nu vine să contrazică, cum s-ar părea, explicaţia sinuciderii prin procesul de demistificare al conştiinţei, ci explică doar complexul său psihologic. Scriitorul va scrie mai departe : „Eu jucasem totul pe această femeie şi trebuia să trag acum toate consecinţele care se impuneau : desfiinţarea mea ca personalitate" (I, p. 127). A doua constatare pe care o face Camil Petrescu e, dacă putem să-i spunem astfel, recidiva în iubire. Deşi Gheorghidiu se desparte de Ela şi bănuielile lui sînt aproape certe, deşi conştiinţa lui reperase eroarea, peste toate adevărurile acestea iubirea îi revine cu mai multă forţă parcă : „Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întîlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amîndoi, şi aveam să pierim la fel amîndoi" (I, p. 155). Posibilitatea repetării erorii după ce conştiinţa a dat verdictul denotă sau pervertirea întregului sistem psihic, dar atunci cum de mai e posibil actul critic al conştiinţei, sau mai de grabă o altă

natură, necunoscută, a dragostei, în orice caz neraţională şi independentă genetic de celelalte fenomene psihice. În acest sens converge o idee mai veche a scriitorului, şi anume îndrăgostirea Altei de Cellino (*Act veneţian*). Iubirea e absurdă, spune ea, căci, deşi îl detesta pe Cellino şi îl venera pe Gralla, nu putuse să-şi înfrîngă vechea dragoste, izbucnită orbeşte, pentru primul: „Aici, în tabloul acesta — se adresează Alta către Celino — este Titania din piesa lui Shakespeare... Oberon o blestemase să se îndrăgostească de cel dintîi cap care îi va ieşi în cale... (*Surîzînd strîmb, crispat*). Şi cel dintîi cap pe care l-a întîlnit era un cap de măgar. (*Se întoarce spre el*). L-am cumpărat gîndindu-mă la mine... gîndindu-mă la tine... la dragostea noastră" (II, 1).

★

Ne aflăm aici într-un moment crucial. În timp ce Alta mărturiseşte că dragostea ei pentru Cellino s-a născut în ciuda judecăţii sigure a conştiinţei, Pietro Gralla consideră că dragostea depinde de spiritul critic al conştiinţei, dar apoi constată falimentul acesteia. În cazul Altei, iubirea nu depinde de raţiune, în cel al lui Gralla iubirea e un fapt al raţiunii şi-i urmează legile ; cînd judecata se dovedeşte greşită, sentimentul se stinge. În categoria lui Gralla, se află şi Gelu Ruscanu şi Andrei Pietraru şi Ştefan Gheorghidiu. Dragostea s-ar putea defini deci, în cazul lor, drept o eroare a spiritului şi s-ar putea deduce, mai departe, că fără acest defect de funcţionare fiinţa lor nu ar fi capabilă de sentiment. E această aserţiune corectă în sine? Nu, fiindcă ar presupune ca premisă ideea generală că orice femeie îşi înşeală bărbatul. Scriitorul, hotărît lucru, nu e un misogin. Femeia, în opera lui Camil Petrescu, înşeală *imaginea* pe care eroul şi-o face despre ea, ceea ce e cu totul altceva. Vina aparţine eroului, nu eroinei. Cine judecă altfel piesele poate cădea în eroarea amintită.

Nu întotdeauna însă protagoniştii suferă eşecuri în dragoste. E posibil ca unul din aceşti eroi să nu mai greşească judecata şi să găsească femeia căutată. Cuplul va apărea de altfel în *Patul lui Procust*. Obstinaţia scriitorului însă de a constata mereu dramaticul faliment al conştiinţei în identificarea femeii ideale nu e gratuită. Analizînd cazurile şi căutînd mereu cauza erorii, el descoperă, cum am mai spus, influenţa pe care o exercită iubirea asupra celorlalte compartimente psihice pînă la totala lor transformare şi subordonare. Raţiunea se viciază aşadar prin dragoste. Dar aceasta constituie o realitate *posterioară* apariţiei iubirii. De fapt, pînă acum scriitorul a dat două definiţii iubirii : una intelectuală şi alta independentă de raţiune. Cu aceasta însă Camil Petrescu a creat termenii unei dileme. Problema e de a găsi numitorul comun. Lucrul se va face în romanul *Patul lui Procust* unde asistăm la definitivarea teoriei dragostei, cu motivaţie şi elemente noi, o concepţie coerentă şi inteligibilă nu fără repercusiuni filozofice serioase ontologice şi epistemologice.

★

Drama lui George Demetru Ladima nu ne relevă nimic nou. Cazul lui reia într-o formă, dacă putem spune astfel, exhaustivă destinul protagoniştilor de pînă acum. Exhaustiv, fiindcă reevaluarea conştiinţei e ana-

lizată pînă la ultimele consecinţe. Îndrăgostit de Emilia, o actriţă vulgară şi fără talent, Ladima, în pofida unei foarte lungi orbiri, nu poate să nu-şi dea seama pînă la urmă că femeia pentru interesele căreia îşi nesocotise adesea chiar demnitatea ducea, în fond, o existenţă de semiprostituată. Revelaţia e bruscă şi-i produce eroului sentimente cumplite la adresa nu a femeii, ci a lui însuşi, singurul vinovat de iluzie: „Nu sînt, Emy, nici furios, nici nu sufăr. Mi-e numai o imensă, o nesfîrşită milă de mine... [...] S-a făcut în mine ca o lumină de moarte şi înţeleg, acum, neaşteptat, toate întîmplările şi toate faptele omeneşti ale acestui an de delir, de cînd te cunosc... Cu bine, Emy, fii fericită, căci există soiuri de fericire pe lumea asta pentru tot ce a creat Dumnezeu" (p.193). Normal ar fi, adică în sensul evoluţiei personajelor similare precedente, ca această trezire să fie definitivă. Scriitorul introduce însă în analiză un element mai nou, apărut deja în cazul Altei din *Act veneţian*. Sentimentul iubirii poate fi creat şi poate exista independent de mecanismul spiritual. Aceasta înseamnă că el rămîne în funcţie, ca o maladie, chiar după ce raţiunea îl condamnă. Vestigiul e evident absurd, ca un „delir" al unei fiinţe altfel absolut normale. Ladima se află şi el în aceeaşi situaţie. Prima ruptură cu Emilia se va cîrpi iarăşi la loc. Dar realitatea se dezvăluie neîncetat aceeaşi şi, protagonistul lovindu-se de ea, intensitatea afecţiunii va scădea progresiv pînă cînd se va menţine numai în virtutea naturii ei iraţionale, ca o boală inexplicabilă şi, mai grav, datorită acestui lucru, incurabilă. Iubirea dispare şi rămîne în loc o maladie psihică absurdă: „ca să sufăr — îi scrie Ladima Emiliei —, ar trebui să mai am orgoliu... să mai fiu în stare de iluzii... Să te mai iubesc... Dar asta nu mai e cu putinţă, deşi îţi pîndesc poarta şi gesturile, deşi te aştept şi îmi aranjez viaţa aşa cum îmi e, după tine... Emy, ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură... E ceea ce simte somnambulul pentru lună..." (p. 378). Neexistînd o metodă de medicină a spiritului pentru a extirpa tumoarea, singura soluţie rămîne sinuciderea. Gîndul cumplit că şi-a ratat existenţa printr-o astfel de iubire, deznădejde exacerbată şi de lectura unor articole de filozofie a ştiinţei, foarte relativiste ca nuanţă, îl împinge repede spre deznodămînt:

> „Ascultă, Niculae, dacă sînt ţărînă din ţărînă, dacă am ieşit din haos întîmplător şi niciodată nu vom cunoaşte o nouă viaţă, dacă aceasta, pe care am trăit-o, a fost singura posibilă pentru mine dintr-un miliard de posibilităţi, şi eu mi-am sacrificat-o îndurînd lipsuri cumplite, iubind pe Emilia Răchitaru? Arde pielea pe mine ca o cămaşă de foc cînd mă gîndesc că asta ar fi posibil".
>
> I-am spus nedumerit:
>
> — Dar Emilia nu există decît de doi ani în viaţa ta?
>
> — Dar în aceşti doi ani a istovit toate posibilităţile mele sufleteşti. Totul e stors sau sfărîmat în mine. Dacă n-ar fi credinţa în artă ...(p. 402). „Mi-e silă de mine însumi, Nicolae, mi-e silă, de parcă am păduchi în suflet" (p. 399).

După ce îşi pierde şi această ultimă credinţă în „supravieţuirea prin artă" (p. 403) şi după ce o vede, ultima oară, pe stradă pe Emilia la braţ cu cineva, răscolindu-şi astfel rana necicatrizabilă, Ladima se sinucide. Pudoarea îl face pe erou să ascundă cauzele reale ale morţii. El

spune explicit : „Dacă nu-mi fac singur seama e că m-aș răsuci de dezgust în sicriu, dacă aș bănui că lumea crede că m-am sinucis din pricina acelei femei... sau poate din cauza foamei... O asemenea moarte singură ar întrece în rușine urîciunea suferințelor mele.. Orice, dar să nu se știe că am suferit din pricina acelei nerușinate... sau că, cm în toată firea, am suferit de foame..." (p. 400). Iar Ciobănoiu, un prieten, vorbește în același sens : „Era el însuși uimit că a putut să iubească o asemenea femeie, îmi spunea chiar că i-ar fi rușine dacă ar afla și altcineva, afară de noi, prietenii" (p. 399). Tot dorința de a ascunde cauzele reale ale morții l-au determinat pe Ladima să simuleze o iubire nemărturisită și neîmpărtășită pentru doamna T. și să excludă o eventuală compasiune a sărăciei lui, lăsînd după moarte o anumită sumă de bani. Unii critici, luînd simulacrul drept realitate, au tras, evident, concluzii greșite. Se ridică acum întrebarea cum a fost posibil ca un om de valoarea intelectuală și morală extraordinară a lui Ladima nu numai să se îndrăgostească de o femeie ca Emilia, ci să ajungă chiar la orbirea și degradarea propriei lui demnități. Explicația e simplă și, de altfel, am mai văzut-o. Iubirea nu acționează autonom, ci își imprimă substanța asupra întregului organism sufletesc, transformîndu-l în sensul ei. Fred Vasilescu constată fenomenul cînd citește scrisorile lui Ladima adresate Emiliei : „E prea mare deosebirea dintre ele (însușirile Emiliei n. n.) și ceea ce arată Emilia, ca să fie posibil ca un îndrăgostit, fie el și Ladima, să le creadă, scriindu-le. Socot că el se amăgea, cu oarecare luciditate" (p. 30). Iar mai departe : „Ladima, [...] pătimaș, împrumută înseși Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi și o iubește anume, pentru ceea ce i-a împrumutat tot el" (p. 337). În sfîrșit, Fred conchide : „Încolțește în mine bănuiala derizorie că din pricina ei (Emiliei n.n.), probabil, s-a sinucis Ladima. Din pricina acestei femei lipsite de orice mister lăuntric, pe care el proiectase toată imaginația lui ca pe o pînză albă" (p. 373). Ca și cancerul, iubirea nu e o maladie locală, ci se generalizează asupra întregului organism uman, distrugîndu-l și obligîndu-l, ca în cazul lui Ladima, să aleagă drept singură terapeutică posibilă moartea.

★

Citind, într-o după amiază de august, scrisorile lui Ladima și ascultînd explicațiile Emiliei, Fred Vasilescu reconstituie drama vieții celui ce-i fusese un mare prieten. Din comentariul lui Fred răzbate însă nu numai zbuciumul existenței celui stins ci și propria lui existență. Destinele lor se vădesc înrudite, aceeași zbatere, aceeași dramă le animă pe amîndouă. Rudenia e foarte apropiată și Fred mărturisește el însuși : „Din cauza fratelui mi s-au umezit ochii [...] din pricina acestui biet frate (Ladima n.n.), frate adevărat, din același altoi de suferință" (p. 186). Mai mult chiar, Fred Vasilescu constată că citind scrisorile lui Ladima își retrăiește propria lui viață : „Viața omului acesta mă tîrăște în vremea care s-a scurs, cu propria mea viață, cum trage un fluviu apele rîului afluent" (p. 293). Altădată, parcurgînd o scrisoare, comenta : „Iar trebuie să mă întrerup. Mă trag gîndurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine. Propria mea viață, și toate întîmplările pe are le știu trecute, se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra

lui. O lacrimă adevărată provoacă totdeauna alta, în alți ochi, pe deasupra rațiunii instinctele se cheamă și înțeleg acum că și amintirile altora și ale tale își răspund din inconștient, cum își răspund paznicii sau cîinii din noapte" (p. 125). În altă parte : „În după-amiaza asta caldă, se adună în mine durerea ca un cheag străin în inimă [...]. Am intrat în propria mea viață" (p. 127). Chiar și moartea îi va uni fiindcă, doar peste o lună de la acea amiază de august, Fred Vasilescu se va stinge într-un accident de avion ale cărui împrejurări lasă să se înțeleagă că e vorba de o sinucidere.

Motivele morții lui Fred Vasilescu constituie enigma romanului și autorul însuși o consideră, în final, irezolvabilă : „De altfel, cînd e un acord aproape unanim asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare a cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut. Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului" (p. 436). Că taina nu e numai a morții ci și a vieții, ne-o spune însuși Fred : „Aș fi vrut din tot sufletul ca omul acesta să mă întrebe mai mult... Era singurul om pe lume (Ladima n. n) căruia i-aș fi încredințat taina, pe care n-o știu nici părinții mei, faptul cumplit care e cancerul vieții mele, care mă face să fug de o femeie iubită [...]. Aș fi vrut să-i spun că de un an și jumătate viața mea e o viață de spion și condamnat" (p. 163). Prin urmare o taină în centrul căreia stă dragostea. Doamna T. încercase și ea, fără succes, să înțeleagă purtarea contradictorie a eroului care, în ciuda unei iubiri ce se simțea „pătimaș ascunsă", o ocolea de doi ani de zile. Doamnei T. îi lipsise însă comentariul lui Fred unde eroul se explică printre rînduri sau, cum spune autorul, „dubla lui existență, denunțată aci din capete de mărturisiri, din întorsături de frază, involuntare ca lapsusurile, sau, cine știe, voite de el cu tensiunea de neînlăturat a unei fatalități" (p. 424).

★

Fred Vasilescu e propriu-zis cel care ne dezvăluie toate etapele dramei lui Ladima. Dar printre rîndurile comentariului lui Fred putem citi propria sa dramă. Constatarea de la care pornește Fred Vasilescu e uluitoarea transformare operată de incizia iubirii în sufletul unui om. Ca liniile de forță ale unui magnet, ea grupează în alt sens coordonatele psihice, pînă atunci în aparență definite și imuabile. Transformarea e radicală și implică totala schimbare a mentalității. Fred Vasilescu constată fenomenul nu numai asupra lui Ladima, ci și asupra lui însuși, îndrăgostit de d-na T. : „Mai înainte viața mea avea zilele săptămînii : luni, marți, miercuri etc., care corespundeau cu zilele cifrate în calendar ... cînd era ora douăsprezece, era ora douăsprezece... Dacă era cald, mi-era cald [...]. Cînd cunoșteam un domn, era un domn, cînd cunoșteam «alt domn », era «alt domn »" (p. 203). Îndrăgostindu-se de d-na T., Fred Vasilescu cunoaște pentru prima oară sentimentul dragostei. Cursul normal al vieții se schimbă. Pînă atunci el nu participase niciodată afectiv la vreun fenomen oarecare. Acum totul i se dezvăluie cu alte înțelesuri. Mai mult chiar, dacă legăturile erotice le aborda pur fizic, fără nici o implicație psihică, așa cum spune el însuși cu brutalitate, „cînd mă culcam

cu o femeie însemna că am avut-o" (p. 203), acum viziunea se schimbă, orice fapt capătă dintr-o dată corelații și sensuri multiple. Într-un cuvînt, Fred Vasilescu descoperă acum, pentru întîia oară, lumea sentimentelor: „Noțiunea de normal eu nu o am decît comparînd existența mea de dinainte de a întîlni pe doamna T. cu existența mea de acum. Vedeam mai puține culori, doar cîteva nuanțe, mult mai puține fapte, alte bucurii... nici nu bănuiam atîtea înțelesuri cîte îmi sar în ochi de atunci încoace. [...] Și dacă toate acestea există, și mai ales există așa, e pentru că în toate, în orice lucru, în orice întîmplare și neîntîmplare de cînd am cunoscut-o, dăinuie ceva din existența ei, imaterial, cum vibrează în orice organ, cît de neînsemnat, energia întregului" (p. 205). Dar fenomenul este ireversibil, consecințele dragostei, adică noua viziune a lucrurilor, nu mai pot fi schimbate: „Și nimic nu mai poate fi altfel, cum rîul nu mai poate curge în sus. Mai ales de cînd a venit și lovitura cumplită (care m-a făcut să iubesc atît și să caut explicații) lumea e azi pentru mine ca privită printr-o lupă și impregnată de gîndul existenței acestei femei, cum e orice obiect înmuiat vag verzui, cînd privești lumea prin ochelari verzui" (*ibid.*). Iubirea este, așadar, ca o pereche de ochelari colorați care schimbă total, privind prin ei, culoarea lucrurilor. Ce înseamnă aceasta? Că iubirea dă o imagine falsă a realității. Lumea nu este așa cum o vedem influențați de dragoste, ci așa cum am perceput-o înainte de a fi furați de ea. Luciditatea deci exclude iubirea. Datorită iubirii și în raport cu ea, orice fenomen capătă o anumită funcționalitate: „Mă gîndesc că fără doamna T. n-ar fi existat în nici un fel Ladima în viața mea; [...]. Fără să-mi descopere ea anumite răsfrîngeri de orgoliu și anumite gingășii, fără să-mi fi arătat savoarea umilinței, nu m-aș fi întovărășit niciodată cu un om care m-a făcut «gujat» în plină lume" (p. 204). Dar nu numai propria lui viziune se schimbă, ci el constată acum, independent de experiența personală, în realitatea pur exterioară o răsturnare radicală a ordinii lucrurilor așa cum o vedea înainte, fiecare element pierzîndu-și calitatea unică și căpătînd, prin numeroasele relații în care intră și prin multiplele semnificații, o stare continuă de relativitate: „Trăiesc o viață în care nimic din ceea ce se întîmplă nu mai e cu semnificație simplă... Totul trebuie să corespundă, ca în vis, la altă situație, faptele capătă înțelesuri noi, unele printr-altele [...]... semnele nu mai corespund conținutului lor stabilit, faptele au alte cauze de cum le știu eu; dacă o femeie, care e zodia mea, rîde, nu mai înseamnă că e veselă; cînd un domn e grav, corect și important, nu înseamnă că nu depinde în toată soarta lui de un cuvînt al meu, cînd fug de un surîs, poate însemna că îl doresc, iar un domn cu mustăți războinice, pe care-l prelungeam într-un raion universitar, aflu azi că ducea pantofii Emiliei la cizmar" (p. 203). Spre deosebire însă de ceilalți oameni care acceptă iubirea ca un fapt normal, Fred Vasilescu e surprins oarecum de fenomen și reușește, urmărindu-l în fazele lui de închegare, să-și păstreze luciditatea. Chiar dacă proprii lui ochi văd altfel lumea, conștiința se află înapoia lor, păstrînd inalterată ființa intimă a eroului: „Știu că asemenea devenire e normală pentru nenumărați alți oameni, dar ceea ce nu e normal e transformarea mea, automobilistul și atașatul de legație Fred Vasilescu. Iar acum cînd eu nu mai sînt cum am fost,

ochii mei, prin care văd lumea, sînt, mai mult ca oricînd, cum n-au fost niciodată, numai ai mei, şi înapoia lor sînt eu, numai eu" (p. 203—204). Spre deosebire de restul oamenilor, Fred îşi păstrează intactă memoria lucrurilor de dinainte de cataclism, poate face comparaţia, deci dispune de luciditate şi îşi menţine identitatea. E ca singurul treaz printre aceia care, bînd, şi-au pierdut cunoştinţa. El singur şi-a păstrat luciditatea în această beţie care este iubirea.

★

Fred Vasilescu duce, prin urmare, pînă la ultima consecinţă teoria pe care începuse abia s-o formuleze Ştefan Gheorghidiu. Dragostea e o maladie în raţiune. Iubirea e o premisă pe care raţiunea acceptînd-o produce sofisme. Dar iubirea însăşi ce este? „Iubirea este preferinţă", spune Fred Vasilescu. „Căci dacă preferinţa însăşi poate fi interzisă, gîndul preferinţei scapă oricărei oprelişti. Mai mult decît atît nu e necesar pentru iubire" (p. 371). Actul erotic nu are nici o legătură reală cu sentimentul iubirii. Preferinţa apropie doi oameni, îi selectează dintr-un număr practic infinit de alte posibilităţi. Una singură e statornică, ceea ce ne face să constatăm că dorinţa fizică, animalitatea nu are nimic a face cu amorul: „Eroarea cea mare a fost că a crezut că amorul în acestea rezidă... Dar doi inşi pe o plajă, în care e o învălmăşeală de picioare şi mîini, se gîndesc şi se simt pe ei înşişi cu totul deosebiţi de ceilalţi, care rămîn tot atît de numeroşi şi de asemănători între ei ca pinguinii pe mal. Numai că s-au gîndit şi au creat o nouă realitate" (p. 370—371). Dacă găsim criteriile care guvernează alegerea, „preferinţa", adică iubirea, problema e rezolvată. Or, aceste criterii rezidă în tiparul geometric al corpului omenesc. Un corp ne place sau nu ne place în măsura în care corespunde sau nu unui prototip preexistent mental. Rezultă de aici oarecum şi o estetică. Obsedantele descrieri ale trupului Emiliei sau doamnei T., pe care le face Fred Vasilescu, urmăresc să explice tocmai „preferinţa" sau refuzul. Ceea ce nu-i place, de exemplu, la Emilia e capul: „Toate ar fi cum ar fi, dacă n-ar avea capul pe care-l are. Rotund, cu fruntea limpede de orice cută, cu nasul frumos îndreptat în jos, cu arcadele geometrice arcuite spre tîmple. Orbitele ei sînt fără adîncime. [...] O frumuseţe ideală desenată de un profesor de caligrafie, fără nici un mister, care ţine în acelaşi timp şi de acadea şi de parfum prost" (p. 367—368). Revelaţia însă, în cazul doamnei T., e extraordinară: „Am descoperit atunci un corp de femeie despre care pot spune că la fel n-am mai întîlnit niciodată. Cum stătea aşa, culcată pe spate, sînii mici, priviţi de deasupra, abia se deslueau, se închega totuşi o zonă molatică, deasupra căreia, sîmburele mic, înconjurat de un bănuţ de culoarea vinului, odihnea ca pe o perniţă discretă. Cînd corpul era privit lateral, însă, forma nedefinită a sînului se unduia cald spre subsuoară într-o suavă întorsătură, pentru ca să revină într-o nouă rotunjime, dedesubt, a omoplatului" etc. (p. 357—358).

Deşi se află într-o fază înaintată a analizei, eroul nu reuşeşte nici aici să găsească terenul sigur al obiectivităţii. Această armonie a formelor, pe care o descrie cu atîta acuitate, nu reprezintă, în fond, decît tot un fapt subiectiv. De ce Ladima, un om superior, se poate îndrăgosti de o femeie ca Emilia, dacă nu tot în virtutea neparticipării observaţiei

obiective, a rațiunii pur și simplu, la tainicul fenomen al dragostei? De aici rezultă caracterul aleatoriu al iubirii, totala ei autonomie în mecanismul psihic. Că, în loc să se îndrăgostească de Emilia, Fred s-a îndrăgostit de doamna T. e un pur joc al hazardului acestor armonii ale formelor. Orice combinație e posibilă. Fericirea sau tragedia în dragoste depind în fond exclusiv de nivelul partenerilor. Decalajul produce dramă, egalitatea, stabilitate și fericire. Dar totul atîrnă de hazardul geometriei trupurilor omenești. Că, după prima scînteie, iubirea aruncă o mreajă asupra întregului spirit, modelîndu-l după legile ei, nu mai are importanță, e o consecință firească. Important e faptul că această scînteie total subiectivă nu se supune comandamentului rațiunii și că incendiile pe care le dezvoltă sînt rezultatul simplei întîmplări, fără nici o posibilitate de explicare. Și hazardul e posibil datorită acelei inefabile armonii a formelor, numită de erou „mister", pe care fiecare o receptează altfel și care face ca oameni total diferiți să se întîlnească sub aceeași zodie, ca o ironie a absurdului. Dacă toate aceste propoziții sînt adevărate, înseamnă că aceluiași hazard i se supune și iubirea lui Fred Vasilescu pentru doamna T. Gîndul acesta a determinat contradictoriul roman de dragoste al lui Fred. Dacă întîmplarea guvernează iubirea, înseamnă că se putea îndrăgosti de oricine și ar fi putut fi *el* eroul dramei care l-a doborît pe Ladima. Faptul că doamna T. era o femeie superioară constituie deci o simplă coincidență. Conștiința însă, în cazul oamenilor excepționali, reperînd fenomenul, constată agresiunea pe care o face iubirea asupra mecanismului psihic. „Misterul" unei femei se vădește a fi, în parte, un proces de autoiluzie : „«Mister » e acel inefabil care face ca o pereche de ciorapi descălțați, aruncați pe un scaun de o femeie oarecare, să fie o pereche de ciorapi, dar aceiași ciorapi să fie cu totul altceva cînd ți se spune că aparțin unei femei adevărate... să fie ciorapii tulburători ai doamnei N. sau T." (p. 372). Deci, oricare ar fi situația partenerilor, sentimentul iubirii deformează, cancerizează inevitabil percepția realității. Conștiința fiind avertizată de întunecarea lucidității, se produce în consecință un sentiment care variază de la suferință la tragedie, în funcție de gravitatea erorii. Iată ce spune în acest sens eroul însuși : „Adevărul e că suferința din pricina unei femei de inteligență superioară, delicată, sensibilă, oricît de capricioasă, e ca o boală lungă, cu remiteri trecătoare, cu anumite voluptăți în suferință, cu o adîncire în sine și cu o iluminare a lumii exterioare, nebănuite pînă atunci. Acele boale despre care un scriitor (pe care l-am citit undeva) spunea că dezvoltă inteligența. Dar dacă suferința din pricina unei femei «bine » seamănă cu tuberculoza, suferința din pricina unei femei vulgare are ceva din usturimea și exasperarea unei furunculoze, a unei boli rușinoase" (p. 384). Ce rezultă de aici? Absurditatea însăși a fenomenului dragostei, ca simplu accident în evoluția sau în existența reală a unei ființe. Iubirea e prin urmare o maladie a spiritului. „Sufletul omenesc — spune autorul în Epilog — este alcătuit în afară de instincte și dintr-o funcție creatoare de iluzii, despre care nu poți să știi cînd devin autosugestii, și orice sinceritate trebuie suspectată numai cu măsură" (p. 433). Nu e de mirare deci că, după acest sîngeros examen de conștiință, în final, Fred Vasilescu își va da verdictul sub forma unor întrebări al căror răspuns l-a anticipat prin propria-i moarte : „Sub zodia acestor dungi, adînciturі

şi plenitudini, a stat întîmplarea acestei după-amieze de august, în întregime. Va veni o vreme cînd amorul va dispare, cînd cei ce suferă din cauza iubirii vor părea ridicoli? Cine ştie? Dar ce poate face starea de lucruri care va fi cîndva, pentru cei de acum... pentru cei ce şi-au încheiat ciclul revoluţiei pe planetă, sub această zodie de azi?" (p. 380—381).

★

În sfîrşit am ajuns la ultima etapă a acestui şir de drame. Căutînd premisa raţională a iubirii, Fred Vasilescu nu găseşte decît o estetică inefabilă a formelor şi hazardul. Maladia nu poate fi tratată prin metode curative, ci trebuie extirpată în întregime. Extirpare, adică sinucidere. Cazul lui şi al lui Ladima e izolat însă, ceilalţi oameni trăiesc fără să-şi bănuie maladia. Vinovatul e luciditatea, conştiinţa de care ceilalţi sînt lipsiţi. Deci tocmai luciditatea şi conştiinţa sînt cauza morţii. Aceste calităţi spirituale sînt cele care fac imposibilă viaţa, ca organele monstruoase ale animalelor descrise în articolul citat de scriitor în subsol, ca însuşirile care l-au distrus pe Ladima. În epilog, Fred se întreabă: „George Demetru Ladima intră cumva şi el în vreuna dintre aceste categorii de fiinţe, aparent desăvîrşite, notate însă prin vreun minus, sau prin vreun adaos, care face viaţa grea, imposibilă? Vreau să spun, talentul sau intransigenţa morală au ceva din surplusurile ridicule, şi periculoase, ale unui Rhynchophores, ale unui Macrophtalmes sau ale unui Sophanyophore„ (p. 405). Pentru a înţelege în întregime sensul dramei lui Fred Vasilescu, e indispensabilă lectura articolului scris de astronomul James Jeans şi pe care Camil Petrescu îl reproduce în roman. Articolul a avut o puternică înrîurire asupra lui Ladima, zdruncinîndu-i încrederea în existenţă. Înrîurire a avut şi în cazul lui Fred, numai că eroul capătă, prin el, o confirmare a propriei sale viziuni relativiste a lumii. În articol James Jeans consideră, după o descriere detaliată a cosmosului, că sistemul planetar şi viaţa sînt rezultatul unui accident extrem de rar în rotirea eternă a galaxiilor, şi anume ciocnirea a două stele. Pe de altă parte, întregul sistem solar e pîndit de moartea termică. Viaţa e efemeră, prin urmare, şi în orice caz există probabilitatea ca ea să nu constituie decît un accident, o întîmplare în mişcarea nebuloaselor ale căror legi de existenţă par a fi orientate în cu totul alte direcţii decît producerea vieţii. Privit cu luciditate, cosmosul dezvăluie faţă de noi o teribilă indiferenţă.

E normal atunci ca, grăbit să scape de interludiul pămîntean, Fred Vasilescu să încerce să se reîntoarcă prin moarte în ordinea universală, tras ca un afluent de apele fluviului, acolo unde se află adevăratele obiective ale cunoaşterii, departe de tot ce a însemnat iluzia de pe Terra. Cum locul şi forma noii stări de existenţă nu ne sînt cunoscute, Fred Vasilescu are mai degrabă aspectul unui vizitator dintr-un alt sistem galaxic, care a trăit, în scurtul său episod pămîntean, una din formele întîmplătoare de existenţă ale cosmosului. Cum e şi firesc, pentru noi, pierduţi în această insulă a oceanului universal, contururile eventualelor continente rămîn o enigmă. De aceea, scriitorul avea dreptate să vorbească, în finalul romanului, de „taina" inabordabilă a eroului, fapt ce

nu ne-a împiedicat, totuși, din precarele urme rămase să încercăm o reconstituire, cel puțin, posibilă.

★

Titlul romanului e și el programatic. Procust, un tîlhar vestit în antichitate, inventase un pat în care își așeza victimele. Pe cei mai lungi, îi scurta, pe cei mai scurți îi întindea pînă atingeau toți dimensiunile patului. Imaginea e aplicabilă oricărei forme de constrîngere umană. Astfel, Danton, invocînd mentalitatea tîlharului antic, îl acuză pe Robespierre că „măsoară poporul francez cu patul ideilor sale" (*Danton*, IV, 16, 2). Iar mai departe generalizează ideea : „Dar viața nu merge în cămașa de forță a ideilor voastre" (*ibid.*). De unde se deduce că existența, umanitatea însăși nu se pot supune unui fenomen artificial și exterior de reorganizare, sînt așadar ireductibile și orice încercare contrară naturii e sortită eșecului. Același lucru se aplică evident și năzuinței de realizare a absolutului în lumea fenomenală, năzuință proprie multor personaje ale lui Camil Petrescu. Posibil în conștiință, ca experiență pur subiectivă și individuală, absolutul e incompatibil cu extrapolarea în natura diferită și complexă a vieții. E ceea ce îi reproșează și Maria lui Gelu Ruscanu : „Tot ce e viu crește din pămîntul negru al păcatului... Vrei să strîngi totul în cămașa de forță a ideilor tale?" (*Jocul ielelor*, III, 12, 4). Eșecul și moartea lui Gelu Ruscanu denotă însă că și reciproca e exactă, adică fascinația absolutului și tentativa realizării lui în contingent constituie o coordonată spirituală incompatibilă cu viața însăși, întrucît eșecul este inevitabil, iar spulberarea năzuinței înseamnă anularea personalității, ceea ce duce, fără putință de întoarcere, la moarte. Situația se prezintă identic și în cazul lui Ladima sau Fred Vasilescu. Ruperea iluziei, luciditatea, puritatea conștiinței și înălțimea idealurilor nu pot să nu intre în contradicție cu materia vîscoasă impură a lumii în care trăiesc și această contradicție se rezolvă prin moarte. Deci înălțimile lor sufletești sînt cele care paradoxal fac imposibilă propria lor existență în lume. „Patul lui Procust" este prin urmare viața însăși, care admite ca ființele să existe numai după propria ei structură, iar pe cele diferite le distruge. „George Demetru Ladima intră cumva și el — se întreabă Fred Vasilescu — în vreuna dintre aceste categorii de ființe, aparent desăvîrșite, notate însă prin vreun minus, sau prin vreun adaos, care face viața grea, imposibilă? Vreau să spun, talentul sau intransigența morală au ceva din surplusurile ridicule, și periculoase, ale unui Rhynchophores, ale unui Macrophtalmes sau ale unui Sophonyophore? Să fie într-adevăr poetul un exemplar sortit să fie fatal și «greu cenzurat de moarte? »" (p. 405). Iar autorul, gîndindu-se la drama conștiinței și la înălțimea idealurilor de cunoaștere ale eroului, va spune același lucru despre Fred : „Fred Vasilescu nu bănuia că el însuși, chiar prin ce avea mai bun în el, era un exemplar menit «să fie cenzurat prin moarte»" (p. 422). Ghilotina vieții va reteza așadar inexorabil tot ceea ce-i depășește limitele, ajustînd pe tiparele ei orice formă a existenței.

★

Chestiunile pe care le-am urmărit pînă aici capătă doar o altă formulare de ordin metafizic în poezii (*Din versurile lui Ladima*, *Transcendentalia*) şi numai din simple motive de comoditate ne permitem să aruncăm asupra lor, separat, o privire fugară. Ceea ce constituie osatura lor metaforică e o permanentă opoziţie a regnurilor, damnate şi serafice, care traduce în plan spiritual categorii similare, ceva în felul manicheismului. Negreşit, poetul, purtînd în el sămînţa transcendentului, va descoperi lumile ideale şi totodată, scîrbit, magma contingentului („mlaştina", „noroiul", balta"). Dar fiinţa umană participă simultan, prin trup şi spirit, la amîndouă regnurile. Evaziunea totală e deci imposibilă şi poetul, prin introspecţie, capătă conştiinţa tragică a condiţiei sale, nu fără a scăpa un strigăt de deznădejde : „Spre tine, Doamne, gîndul îmi înalţ .../Nici flori, nici aur, nu mi-ai pus în smalţ,/ Nici ghiare. Tu mi-ai dat în loc de ele/ Doar conştiinţa mişeliei mele" (*Patul lui Procust*). Imaginea „mlaştinei" semnifică mereu contingentul, şi sensul metaforic ni-l dă chiar scriitorul într-un pasaj din *Patul lui Procust* (romanul) : „căci deasupra unor mlaştini chiar, se ridică adeseori jocul flăcărilor albăstrui, care poate că pentru animalitatea noastră e actul gîndirii" (p. 371).

Urmează de aici că toate fenomenele conexe : „putrezime", „viermii roşii" (*Patul lui Procust*) ; „muşte", „leproşii", „prapur şi minciună" (*Samarcanda*) ; „gropi", „canal", „cadavru" (*Final*) etc. ascund semnificaţii identice. Avîntul gîndului, năzuinţa spre transcendenţă se vor descrie prin elemente opuse : „albatroşii", „cruguri" (*Patul lui Procust*) ; „oigurii", „Turnul nalt", „flacări" (*Samarcanda*) ; „pasăre", „Steaua Polară" (*Final*) ; „limba de flăcări", „uliu" (*Închinare apocaliptică*) ; „jocul alb al ielelor" (*Aspecte*) etc. Între aceste două poluri se efectuează toată circulaţia ideilor şi năzuinţelor poetului, înnebunit de amintirea lucrurilor siderale şi deznădăjduind în neputinţa sfărîmării legilor inerţiei lumii : „Bajazet închis cu amintirea-n cuşcă/Gratiile ca zăbalele îşi muşcă "(*Samarcanda*). Cum explorarea lumilor intuite dar necercetate, pentru a căuta esenţa, nu e posibilă, certitudinea se destramă, chemarea înălţimilor pare un blestem tantalic, fiindcă nu i se întrezăreşte capătul ciclului : „Semnul e de aur, ştiu, blestem de soi.../ Negreşit Steaua Polară. Dar apoi?" (*Final*). Gîndul că după efortul teribil al cunoaşterii adevărul nu se arată în întregime, ci parţial, deschizînd căi pentru alte cicluri, infinite, îl prăbuşeşte pe poet : „Oare Steaua Polară risipeşte ceaţa?" (*Sinucidere*). Poate că adevărul, se întreabă scriitorul, nu poate fi niciodată văzut unic, ci îşi arată numai chipul în reflectări diverse, aşa cum „iradiază sorii albi, deodată patru,/ Terasele de ape vii în amfiteatru" (*În ceasul dintîi*). Un relativism „à outrance" îl înlănţuie, cosmosul pare ciclic, ca o roată în a cărei învîrtire punctele de pe circumferinţă se înalţă şi cad mereu în acelaşi loc pînă la infinit. E nebunie să încerci a scăpa de rotaţie, cum la fel de absurd e să speri că fiecare mişcare nu se repetă întocmai. Atunci rezultă că totul e iluzie pînă la descoperirea tragică, care, însă, nu poate avea altă semnificaţie decît moartea finală, orice amînare fiind de prisos : „Ai uitat, uitaseşi, şi iar ai venit :/ Moartea e aicea din ajun./ Către ea te duce orice drum./ Cauţi doar pe cel mai ocolit" (*Sinucidere*).

E uşor de văzut că ideile acestui ciclu de versuri, intitulat *Din versurile lui Ladima* şi pe care de altfel în majoritate le găsim în roman,

reproduc în tonalitate lirică mișcările sufletești ale eroului, fenomene care precedă moartea. Nu există diferență între ideologia versurilor și frazele contorsionate de viață ale romanului. Singura deosebire constă în modalitatea lor de expresie. Același lucru se poate spune despre ciclul *Transcendentalia*, care transpune în plan poetic drama lui Fred Vasilescu. Dacă Ladima, cu sufletul ulcerat de deziluzii, se prăbușește în moarte, păstrînd în conștiință spectrul unei lumi incomprehensibile și ostile năzuințelor lui, la Fred Vasilescu nu e atît chinuitor jocul de aparențe al lucrurilor cît dificultatea de a găsi unghiuri de vedere sigure care suprapuse să dea o imagine coerentă, adică reală, a percepției. El e, în fond, un gnostic lipsit de idei preconcepute : „Răstoarnă : ceru-i verde, cîmpia e albastră ;/ Să poți să fii dincoace de magica fereastră. /Să poți vedea deodată moneda-n două fețe,/să fii unde ți-e gîndul, și să te vezi apoi/ în locu-n care acuma ești prins ca-ntre ostrețe.../ trimite-n lume umbra, cercînd să te dezdoi" (*Aspecte*). Observați calmul eroului. În timp ce Ladima murea în deznădejde, eroul *Transcendentaliilor* caută cu sînge rece și prudență calea de detașare : „Aruncă înaintea gîndului săgeată/ și împietrește-i urma în lucru ce rămîne./ O clipă te oprește și drumul ți-l presară/să ai cum te întoarce, prudent, cu miez de pîne" (*ibid.*). Esențial e ca rațiunea să scape de fascinația și sugestia sentimentelor, întrucît realitatea e rece și implacabilă ca legile de granit ale cifrelor : „Poți să-ncepi cu orice filă din idilă,/ inima să ți-o arunci ca pe o bilă/ acrobatul. Brațu-ntors s-o prindă pe la spate,/ să descrie flori de linii înstelate/ jocul ei în jurul tău. Dar simți că rece/ 9 și cu 1 fac tot 10" (*Iubire*). Iar moartea nu e un teribil fenomen de obnubilare, ci o eliberare, o evadare la lumina odihnitoare a universului : „Poartă, călătoare poartă,/ prinde largurilor toartă,/ dă-mi tăcere și odihnă,/ dă-mi mormînt de soare-n tihnă" (*Cocorul*).

★

Să încercăm, acum, să rezumăm etapele principale ale procesului de conștiință la care am fost martori.

Aceasta ne va permite, totodată, să formulăm și cîteva raporturi de ordin filozofic cu cîteva aspecte, întrucîtva apropiate, din istoria gîndirii. Propriu-zis sînt trei mari etape în evoluția viziunii scriitorului. Ele decurg una din cealaltă în mod logic și într-o strictă ordine cronologică, dacă ne referim la succesiunea elaborării și publicării operelor.

1. Prima etapă o constituie, în esență, tentativa realizării absolutului (*Jocul ielelor*). Eroul vrea să realizeze în lume absolutul așa cum îl concepe conștiința lui. Întreprinderea este evident demiurgică, deoarece urmărește transformarea lumii în sensul perfecțiunii. Tentativa eșuează întrucît absolutul este, prin definiție, opus lumii fenomenale, nu poate fi înfăptuit în cadrul contingentului, ci poate fi realizat numai în afara lui. Într-adevăr, în timp ce contingentul înfățișează o existență obiectivă, absolutul are un caracter exclusiv subiectiv, reprezentînd o viziune a conștiinței. Aceasta reprezintă primul determinant care întoarce privirea scriitorului de la lumea din afară la lumea dinăuntru. Întrucît tentativa de a realiza absolutul a eșuat, individul se răsucește în el, spre a căuta cauzele erorii. El descoperă, cum am văzut mai sus, incompatibilitatea lumilor (absolutul și contingentul), atît ca definiție, cît și ca natură. La

aceasta se adaugă eşecul în dragoste. Femeia iubită se dovedeşte a nu fi în realitate aşa cum a crezut-o eroul. Iubirea (fapt subiectiv) creează o imagine care se destramă, întrucît nu corespunde realităţii (fapt obiectiv). Cum în ambele cazuri eroarea se datorează mecanismului raţiunii, cauzele erorii trebuie căutate deci în raţiune.

2. Această investigaţie constituie cea de-a doua etapă în evoluţia gîndirii lui Camil Petrescu. Avem de-a face cu o fenomenologie a conştiinţei care are la bază contradicţia continuă dintre erou şi lume. Ideea e foarte importantă, întrucît scriitorul, verificînd mereu valabilitatea proceselor psihice în raport cu realitatea, pune bazele unei foarte solide premise epistemologice. Camil Petrescu se limitează acum la descrierea mecanismului sufletesc exclusiv în cazul iubirii (*Suflete tari*, *Act veneţian*, *Ultima noapte de dragoste*, *întîia noapte de război*, *Patul lui Procust*, *Din versurile lui Ladima*). Eşecul în dragoste dezvăluie o greşeală de evaluare pe care o comite raţiunea, influenţată de sentiment, care o paralizează. Individul se autosugestionează pînă cînd realitatea va fi mai puternică şi va risipi iluzia. Raţiunea nu poate fi acuzată de greşite principii de construcţie, întrucît ea vede pînă la urmă adevărul. Momentul ei de eclipsă se datorează forţei de influenţare a sentimentului. De aici rezultă că, deşi sentimentul de dragoste nu scapă pînă în cele din urmă de cenzura raţiunii, natura lui este alta (cf. *Act veneţian*, II, 1; *Ultima noapte* ..., p. 19—21; *Patul lui Procust*, p. 203—205). Oricum ar fi însă, boala e incurabilă (necunoscîndu-i-se cauza) şi eroii, nesuportînd condiţia erorii, aleg sinuciderea (sau moartea civilă) ca singură posibilitate de scăpare. Cheia salvării constă în a găsi natura iubirii (fenomen iraţional) şi o dată cu aceasta calea de evaziune.

3. Aceste probleme formează obiectul celei de-a treia etape a analizei conştiinţei pe care o face scriitorul (*Patul lui Procust*, *Transcendentalia*). El formulează acum, pe aceste baze, o ontologie.

Originea dragostei se dovedeşte a consta în atracţia naturală pe care o exercită în mod aleatoriu geometria formelor corpului omenesc (*Patul lui Procust*, p. 357—360, 367 şi urm., 380—381, 384). Această situaţie naturală dar şi absurdă e capabilă să răstoarne oricînd ierarhia normală a valorilor pe care o stabileşte raţiunea şi să anuleze, astfel, orice sens superior al existenţei, tăind individului orice posibilitate adevărată de cunoaştere. De unde rezultă două consecinţe:

a) Conştiinţa este prevăzută prin construcţie cu un viciu (sentimentul iubirii) care îi dereglează funcţiile normale.
b) Singura cale posibilă de a remedia eroarea de construcţie şi deci de a putea realiza cunoaşterea adevărată a lumii este sinuciderea (singura care anulează influenţa iubirii).

Concluzia conţine în ea o ontologie întrucît, sub influenţa ideilor despre univers ale lui James Jeans, autorul afirmă că lumea noastră e rezultatul unui accident în expansiunea galaxiilor, că legile universului sînt cu totul altele decît cele sub imperiul cărora trăim pe planetă şi că deci forma normală de existenţă trebuie căutată nu aici, ci în spaţiile siderale, aşa cum a făcut, de altfel, eroul final ale acestei fascinante investigaţii, Fred Vasilescu.

★

Numai faptul că scriitorul a urmărit de-a lungul unei întregi opere, în esență, aceeași problemă este suficient pentru a demonstra că nu poate fi vorba de influențe exterioare, cu atît mai mult cu cît ea constituie obiectul unei interpretări literare, adică personale.

Se pot face însă unele apropieri legitime cu diferite sisteme filozofice, fără ca prin aceasta să încercăm a stabili influențe sau surse directe. Imaginea lumii pe care o au unele personaje (Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Andrei Pietraru) e evident platonică. Pentru ei există două lumi, una în care trăiesc, coruptă și inferioară, o alta perfectă, de care sîntem rupți și spre care trebuie să tindem. Această a doua lume există în mod real (idee platonică), nu ca o creație a năzuințelor, iar revelarea ei se poate face în stări excepționale spirituale („cu ochi halucinați", „cu sufletul mărit", *Ideea*), cînd omul surprinde lumea ideilor în afara lumii fenomenelor „de dincolo de lucruri" (*ibid.*), așa cum ielele se arată anumitor muritori la ceas tainic de noapte (*Jocul ielelor*, II, 8, 2 și 3). Pînă aici, în esență, Platon nu spune altceva. Dar tentativa eroilor de a realiza absolutul în planul sensibilului contravine filozofiei lui Platon. Acesta explica faptul că ideile au o existență reală, dar suprasensibilă. Lumea fenomenală se apropie treptat de stadiul ideal, în măsura în care *participă* la el, adică în măsura în care se transformă ea însăși în absolut (teoria participației). Lumea fenomenală pe care o privim noi e inferioară, departe de a atinge stadiul ideal, ideea. Este deci imposibil a transforma brusc contingentul într-un stadiu al său mult mai evoluat, pe care un căutător însetat (Gelu Ruscanu de ex.) a avut șansa de a-l vedea. Absolutul poate fi însă realizat în conștiință, care depinde doar de experiența individuală a eroului. Dar conștiința se vădește a avea vicii de percepție, întrucît ea construiește o imagine pe care confruntarea cu realitatea o dezminte. Aceasta înseamnă o reevaluare radicală a mecanismului rațiunii (idee carteziană). Întrucît însă elementul care determină analiza e un sentiment (iubirea), introspecția va căuta nu eroarea rațiunii, ci factorii psihici care determină funcționarea defectuoasă a rațiunii. Ideea că sentimentele pot întuneca curgerea clară a rațiunii e foarte veche, aproape universală. Problema e de a găsi precis punctul de interferență dintre sentimente și rațiune și modul de influență al unora asupra celeilalte. Odată înțeles acest lucru, soluția apare fără greutate. Nu există nici o legătură (deși s-ar putea vedea) între teoria erorii a lui Descartes și sursa erorii la Camil Petrescu. Pentru Descartes, eroarea apare atunci cînd o judecată e propulsată de *voință*, în ciuda avizului rațiunii. Cu alte cuvinte, rațiunea emite numai judecăți adevărate, iar voința intervine făcînd legături improprii (de exemplu prin generalizare, deplasări de sferă etc.). Teoria aceasta nu oferă și modul de a evalua în ce moment voința a acționat sau nu asupra judecăților rațiunii. La Camil Petrescu, eroarea devine manifestă numai atunci cînd realitatea contrazice imaginea subiectivă a fenomenului pe care sentimentele (în speță, iubirea) au format-o, dereglînd funcționarea normală a rațiunii (argument psihologic).

Conștiința poartă așadar în ea însăși un element de autodistrugere. Concluzia evidentă este necesitatea înlăturării iubirii din mecanismul psi-

hic. Această acțiune reprezintă în cadrul gîndirii lui Camil Petrescu ceea ce este în filozofia lui Husserl[4] reducția fenomenologică (epoché).

Să analizăm puțin lucrurile. Mai întîi, proprie celor doi gînditori de spirit cartezian este căutarea acelui nivel al conștiinței sau al rațiunii care permite o cunoaștere reală și scutită de orice posibilitate de eroare. Avem așadar de-a face cu elementele unei gnoseologii în care ambii filozofi caută premisa certă și indubitabilă. Camil Petrescu consideră legile rațiunii drept absolute, rațiunea constituind deci punctul inițial și lentila sigură a adevărului. Funcționarea normală a rațiunii fiind dereglată de sentimente (iubire), reducția fenomenologică trebuie să li se aplice exclusiv acestora. Dar Camil Petrescu nu se îndoiește nici o clipă de realitatea conștiinței și nici de realitatea lumii fenomenale. Cum am spus, el caută doar o modalitate de *percepție* sigură a lucrurilor. Husserl reface, în aceleași scopuri, drumul lui Descartes. Dar în interiorul conștiinței există o serie de idei și convingeri al căror adevăr nu e evident. Aceste convingeri presupun și acordă o semnificație lucrurilor, de unde rezultă *intenționalitatea* conștiinței. Această intenționalitate e la Camil Petrescu sentimentul iubirii, ce dă un sens și leagă între ele elemente disparate, care, în realitate, n-au nici un punct de tangență. Reducția fenomenologică (epoché) nu face uz de aceste elemente, care nu sînt proprii conștiinței și pe care le denumește *atitudine naturală*. Ce „pune în paranteze" reducția fenomenologică din cadrul conștiinței? Ea nu ține seamă de toate actele prin care lumea există pentru noi, toate actele gîndirii reglate după logica experimentală, întreaga cercetare teoretică asupra ordinii empirice și a naturii transcendente, prin urmare epoché face abstracție de tot ceea ce duce în ultimă instanță la o poziție de transcendență, într-un cuvînt experiența. După ce toate aceste lucruri au fost suspendate din cadrul conștiinței, rămîne așa-numitul *reziduu fenomenologic*, adică conștiința pură, cuprinzînd numai actele de reflecție dirijate asupra lor însele (acte de rang secund al căror dat e cîmpul infinit al existenței absolute) și reprezentînd cîmpul fundamental al fenomenologiei. E lesne de văzut că Husserl pune aici bazele unei metode gnoseologice. Așa cum spune în finalul *Meditațiilor carteziene*, „trebuie să pierzi mai întîi lumea prin epoché, pentru a o regăsi apoi într-o cîștigare a conștiinței universale de sine" (*Med. cart.* 64). În fond, așa cum Husserl, însuși mărturisește, ideea urmează o lungă tradiție a autocunoașterii, de la oracolul delfic și Sf. Augustin pînă în zilele noastre.

E evident acum că, dacă în ansamblu cele două sisteme au anumite puncte de convergență, ideea practicării acestei operații chirurgicale în conștiință e proprie atît lui C. Petrescu, cît și lui Ed. Husserl, în modalități și cu mobiluri diferite însă, ceea ce le unește fiind sensul general.

[4] Afinități structurale îl leagă pe Camil Petrescu de filozoful german, în fenomenologia căruia mărturisește a se „regăsi", ca într-un peisaj firesc („Dar eu, eu am văzut idei") (*Addenda la falsul tratat. . ., op. cit.*, p. 503). El a dedicat studiului fenomenologiei husserliene trei ani: „Din 1933 pînă în 1936, studiasem numai și numai fenomenologia, cu monoideismul unui student la politehnică. . ." (*ibid.*, p. 498). Să reținem datele, fiindcă în anii aceia scriitorul își și publicase operele de care ne ocupăm, ceea ce exclude posibilitatea unei influențe directe. Camil Petrescu a scris capitolul *Ed. Husserl* din *Istoria filozofiei moderne*, București, 1938, vol. 3. Despre Edmund Husserl vezi și excelentul studiu, cu același titlu, din „Revista de filosofie", 1928, 13, nr. 1, p. 7 — 36, datorat filozofului Neculai Bagdasar, căruia ținem să-i aducem, și pe această cale, mulțumirile noastre pentru prețioasele observații asupra lucrării de față.

Ontologic vorbind, reducția fenomenologică nu se materializează la Husserl. Ea constituie baza indispensabilă unui proces adînc de cunoaștere spiritual, care nu schimbă deci modul de existență. Dimpotrivă, epoché e la Camil Petrescu sinuciderea. E evident că soluția sinuciderii se bazează numai pe ipoteze mai mult sau mai puțin argumentate asupra stării ulterioare morții individului, de unde eficiența teoriei ni se pare destul de îndoielnică. Mai mult chiar, din punct de vedere psihologic influența iubirii asupra mecanismului spiritual, deși reală, nu încape dubiu, nu pare atît de absolută și radicală, cum o consideră scriitorul, încît singura terapeutică să fie moartea. Ca să recurgem la un argument din sferele frecventate de autor, am putea spune că, atît timp cît un individ care manifestă o formă intensă de iubire mai este capabil să facă în mod corect o adunare aritmetică, înseamnă că funcțiile rațiunii și-au păstrat, la el, măcar în această măsură, autonomia. Dereglarea unui compartiment psihic nu atrage neapărat fenomene similare în restul mecanismului sufletesc. Chiar incurabilă, o asemenea maladie nu e recomandabil să fie tratată prin transferarea ei într-o zonă (moartea) asupra căreia nu există, cel puțin pînă în prezent, decît incertitudini.

Punctul forte al filozofiei lui Camil Petrescu îl constituie teoria erorii. Orice fenomen pe care practica îl anulează denotă vicii interne. Deci nu contingentul, în cazul nostru, trebuie damnat, ci fenomenul în sine (iubirea), rădăcinile lui spirituale. O cunoaștere sigură trebuie să se bazeze pe premise tot atît de solide. Cazurile limită, în speță eșecurile, scot la lumină tocmai aceste erori fundamentale și permit rectificările. Orice eroare reprezintă, în plan spiritual, o iluzie și eșecul constituie mijlocul unic al risipirii iluziei, al demistificării. La Camil Petrescu am văzut că eșecul readuce conștiința la starea ei normală, obiectivă, și, din extirparea prin moarte a funcției creatoare de iluzii (iubirea), conștiința realizează condiția absolutului, adică în alți termeni, a transcendenței.

★

Se cuvine acum o scurtă considerare a criticii literare în chestiune. Ca fapt aproape general, moartea lui Fred Vasilescu constituie, pentru majoritatea comentatorilor, un „mister". Ideea pare a se sprijini pe propriile cuvinte ale scriitorului, care, în final, afirmă că „taina eroului e, poate, fără nici un moment de sprijin absolut". Dar „taina" nu se referă la moartea lui F. V., ci la viziunea pe care el o avea asupra lumii, propriu-zis la taina sensului universului („Taina lui Fred Vasilescu merge, poate, în cea universală..."). Ceea ce a derutat îndeosebi în cazul Fred Vasilescu e faptul că dragostea sa pentru d-na T. i-a dat eroului o imagine mai frumoasă decît pînă atunci a lumii, fapt care nu constituie însă mai puțin o iluzie (cf. Sorin Arghir, *Prefață* la *Patul lui Procust*, ed. 1957, p. 9; Ion Oarcăsu, *Prefață* la ed. 1963, p. XVIII).

E foarte adevărat că la sinuciderea lui Ladima se conjugă mai mulți factori, dar motivul principal e eșecul rațiunii în dragoste și abia apoi se adaugă alte dezamăgiri sociale sau filozofice (ordinea cronologică e clară și în roman). Deci nu putem fi de acord cu afirmația că, în privința morții, „nu se poate reconstitui decît un complex de nefericire care ar putea constitui cauza, nu și explicația sinuciderii" (Georgeta Horodincă, *Camil Petrescu—romancier modern*, în „Viața românească", nr. 3,

1969, p. 63—69). De altfel, chiar G. Călinescu crede că Ladima a iubit-o pe d-na T. și că s-a sinucis de foame, deși observă că eroul e „expulzat din lume" prin calitățile lui sufletești (*Ist. lit. rom.*, 1941, p. 662—663). Petru Comarnescu remarca, într-o recenzie la *Patul lui Procust* („România literară", nr. 53, 1933, p. 3), că scriitorul caută realitatea ultimă a lucrurilor și sentimentele pe care le trăiește înăuntrul ființei sale și constata, cu același prilej, esența inefabilă a iubirii; dar la Camil Petrescu iubirea nu e și un „scop de înțelegere", ci tocmai invers, un accident dramatic al lucidității. În acest sens, obiecția lui Marcel Duță (*Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu*, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1, 1964, p. 138), că „actul cunoașterii" în sine nu este dramatic", este în anumite cazuri adevărată, fără îndoială, dar nu în cel al lui Camil Petrescu, care se referă la fenomenul de cunoaștere în *conștiință* (adică o realitate vine să dezmintă un anumit crez al conștiinței). Luciditatea presupune întotdeauna o stare de o altă natură pe care o alungă.

Articolul citat e însă foarte documentat și pertinent și subscriem la coordonatele tipului de erou al lui Camil Petrescu pe care le stabilește autorul: „sentimentul metafizic al existenței, aspirația către absolut, dăruirea totală, luciditatea".

Spiritul cavaleresc nu credem că-i caracterizează pe eroii lui Camil Petrescu (Al. Paleologu, *Tema duelului la Camil Petrescu*, în „Viața românească", nr. 10, 1968, p. 34—38). „Duelul" lor se dă, cum am văzut, cu propria conștiință. Sinuciderea lui Andrei Pietraru nu reiese de nicăieri că ar fi o „demonstrație", o „supremă dovadă a sincerității" sau „un mod de a-și salva onoarea cînd totul e pierdut". Eroul se pedepsește doar pentru eroarea comisă; textul piesei e clar în toate privințele. Și G. Călinescu vedea în sinuciderea lui Andrei Pietraru o demonstrație a „bărbăției noii clase" (*op. cit.*, p. 663). În privința conceptului de dramă la Camil Petrescu, o analiză foarte adîncă poate fi găsită în articolul cu același titlu al lui Al. Paleologu din „Luceafărul", 12, nr. 19 (367), 1969, p. 3 și 7.

★

Construite pe un eșafodaj filozofic atît de profund, proza și teatrul lui Camil Petrescu capătă, desigur, un loc aparte. Scriitorul a definit încercarea aceasta de a deplasa conflictul dramatic în sferele conștiinței drept „dramă absolută" a cărei esență „nu este lupta omului cu datele exterioare conștiinței lui, fie ele destin teogonic, fie fatalitate telurică, ori numai conflict biologic între personaje", ci o nouă viziune bazată pe „o cauzabilitate dramatică absolută, adică imanentă conștiinței... în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, în care conflictul în esența lui (...) era în conștiința eroului, cu propriile lui reprezentări. Nevoia de absolut este aci întoarsă de la exteriorul teoretic, la conștiința în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această necesitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte. (...) Față de cea mai mare tensiune, eterna nevoie de absolut, în loc să fie deci orientată în afară, spre certitudini și explicații teomorfe, este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolutului fiind solicitat în interior, și imposibilitatea de a găsi certi-

tudini *aci* provoacă drama" (*Addenda la falsul tratat...*, op. cit., p. 504—505). „În sensul văzut de noi nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere" (*ibid.*, p. 506; cf. și p. 512).

★

E fără îndoială greu de închipuit ca o operă atît de concentrată asupra unui conflict structural identic în toate formele literare pe care le ia să nu aibă nici o legătură cu existența însăși a scriitorului. Deși împinsă pînă la ultimele consecințe, viziunea aceasta a lumii reprezintă, evident, în adîncuri, o atitudine. Ea rezultă dintr-o determinare socială, din conflictul între conștiință și realitate, între idealurile și năzuințele scriitorului, pe de o parte, și frîngerea lor în tiparele prea mici, prea înguste ale unei lumi pasibile de perfecționare. Camil Petrescu însuși mărturisește originea acestei viziuni artistice, născută incandescentă din flăcările „dezgustului" : „Greu aș putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierei mele de trudnic într-ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicțiile și mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sîmbătă din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust, cu pumnii strînși de înfrigurare, de la o «bătaie de flori» de la «rondul al doilea» de la «Șosea». [...] Zdrobite în picioare corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tînărului de douăzeci și doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile știute de altfel pe dinafară despre gigantica măcinare de la Verdun... Înțelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putință», că Leibniz nu avea dreptate. În sîmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic și într-o săptămînă, lucrînd însetat zi și noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lîngă Arsenal, prima versiune din «Jocul ielelor», care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al «Dreptății sociale»" (*Addenda la falsul tratat...*, *op. cit.*, p. 488).

Se vede de aici ușor că viața a intrat în artă cu violența ideilor propulsate de mînie, și clocotul frămîntărilor proprii scriitorul l-a împrumutat eroilor săi. Se poate spune de aceea că într-o măsură foarte mare literatura lui Camil Petrescu reprezintă o autobiografie spirituală.

Așadar nu e deloc straniu faptul că descoperirea unui jurnal intim al lui Camil Petrescu ne-a permis să descoperim în sufletul scriitorului, petrecute parcă aidoma, dramele propriilor săi eroi. De la portretul femeii ideale și conflictele zilnice cu societatea și moravurile politice ale vremii, pînă la obsesia chinuitoare a sinuciderii, totul apare în acest jurnal, care consemnează tensiunea dramatică a unei vieți trăite întocmai. Sînt aici notate minuțios aceleași obstacole de care se vor izbi în operă personajele sale, aceleași idei și aceleași năzuințe. Portretul d-nei T. apare aici rupt parcă din roman : „Ah, o femeie care să nu fie o ignobilă amantă spirituală, ci o frumoasă și calmă tovarășă sensuală. O bucurie naturală de seceriș. Ah, o femeie care să fie atît de puțin frumoasă încît să nu se observe, să-ți lase liniștea, atît de sensuală ca să-ți calmeze nervii, atît de bună camaradă încît, cu averea ei să poți realiza «etica», «estetica» și «sociologia» în forma în care au devenit obsedante". La fel, mai departe, teoriile despre dragoste ale lui Ștefan Gheorghidiu sau Fred Vasilescu :

„Hotărît lucru, dintre toate femeile, singura pe care n-aş lua-o de nevastă ar fi aceea care mi-ar deschide perspectiva unei pasiuni mediocre şi stupide, ceva în genul «căsătoriilor din dragoste»" („Viaţa românească", 10, nr. 12, dec. 1957, p. 55—56). Nu lipsesc nici detalii din moartea lui Ladima, căci Camil Petrescu, bîntuit de gîndul sinuciderii, într-o asemenea eventualitate intenţiona să lase o scrisoare : „Să nu uit în orice caz să modific scrisoarea adresată parchetului" (*ibid.*). Paralelismele sînt izbitoare şi faptul accentuează asupra rădăcinilor reale ale dramelor operelor sale. Judecînd după datarea însemnărilor din jurnal (13 ianuarie 1927) şi momentul acţiunii romanului *Patul lui Procust*, e probabil că destinul tragic al eroilor scriitorul îl proiectase mai întîi pentru el însuşi : „De altminteri convingerea mea intimă e că în 1928 nu voi mai intra. Sinuciderea trebuie să-mi vie din ascendenţă. Firește că nu e vorba de o «mică minune». Moşteneşti nu numai un organism anume, *dar şi procesul lui cu mediul care nu poate fi decît acelaşi care a fost.* [...] Moşteneşti mai exact *raportul* dintre organism şi mediu. Deznodămîntul e deci inevitabil. Dacă tatăl meu s-a sinucis la treizeci şi patru de ani, cînd organismul lui e al meu şi oamenii sînt aceiaşi, nu e nici un motiv să nu-l imit. [...] Cînd de zeci de ori în 1925 şi 1927 am fost la cîteva minute de moarte, nu e nici un motiv că nu o voi folosi chiar după o iluzie de îndreptare, ca aceea a tuberculoşilor dinaintea morţii. Să nu uit în orice caz să modific scrisoarea adresată parchetului. De ce am impresia că joc totuşi o vagă comedie? Cred că e senzaţia la fel chiar în clipa cînd ai apăsat trăgaciul. Ceva analog cu «prefacerea» lui Thomas l'Imposteur în scena morţii" (*ibid.*). Dar actul proiectat nu a mai avut loc în viaţă, întrucît viaţa s-a sublimat în artă.

SENSUL IMAGINII NORILOR DIN SONETUL *TRECUT-AU ANII*

ION DUMITRESCU

1. Înţelegerea acestui sonet este în funcţie de sensul care se dă imaginii norilor din primul vers al primului catren :

> Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri
> Şi niciodată n-or să vie iară,
> Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mişcară
> Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri . . .

Dintre comentariile în legătură cu poezia, cel mai substanţial este, cu siguranţă, cel scris de Tudor Vianu în a sa *Estetică*, spre a lămuri, printr-un exemplu, procesul de creaţie a unei opere de artă. Perpessicius, în volumul al III-lea al ediţiei critice, rectificînd cronologia şi filiaţia stabilite de Botez, admite, cu entuziasm, interpretarea lui Vianu şi o citează aproape în întregime.

O reproducem şi noi :

„Comparate cu forma definitivă cele şapte schiţe premergătoare ale sonetului *Trecut-au anii* ne permit a arunca o privire edificatoare în laboratorul de poet al lui Eminescu. Prima constatare care ni se impune este că încă din cea dintîi schiţă ultimele versuri sînt mai apropiate de forma lor definitivă decît cele dintîi. Sentimentul general al sonetului, simţirea dezamăgită a copilăriei pierdute şi a cufundării în marele noian al timpului găseşte în primul moment expresia ei aproximativă. Exclamaţia : *mă-ntunec* apare încă din cea dintîi schiţă şi rămîne pînă la sfîrşit. De asemeni comparaţia cu lira care nu mai răsună sub atingerea poetului şi figura pierderii în *zarea tinereţii* sînt cristalizări ale primului moment. Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit de la început, prima parte bine adaptată. Operaţia nu s-a dovedit uşoară. Îl vedem încercînd comparaţia anilor trecuţi cu un stol sau un pîlc de presuri. Abia în a patra schiţă, comparaţia aceasta este abandonată, în avantajul figurii : *neguri albe-n şesuri*, al căror miraj plin de farmec poetul putea constata că s-a risipit acum. Schiţa a cincea

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3. P. 445–457, BUCUREŞTI, 1969

experimentează din nou această soluție, care însă nu se menține, și în cea de a șasea apare timid ipoteza justă *Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri*, nu fără o întoarcere de o clipă către soluția comparației cu un *stol de...* Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei, decît comparația cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare și mai fluentă. Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieții, decît rapida brăzdare a cerului de un cîrd de păsări. Cine meditează la viața sa trecută o resimte ca pe o desfășurare înceată. Există fără îndoială, în cazul pe care psihologia l-a denumit *eul muribunzilor* (*le moi des mourants*), viziunea într-un raccourci rapid a momentelor capitale ale vieții. Dar Eminescu n-a vrut să redea această viziune catastrofală, ci una mai lentă, așa cum se poate înscrie în cadrul unei melancolii retrospective. Versul ultim vorbea de altfel de o *creștere a umbrei* (mai tîrziu a *timpului*), prin urmare de un proces gradual și mai lent, pe care l-ar fi bruscat asociația cu reprezentarea ritmicei mai accelerate a pîlcului de păsări traversînd cerul. Nu încape nici o îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei" [1].

Am reprodus acest lung citat pentru finețea pătrunderii și pentru autoritatea în materie a celui care l-a scris. În același timp, citatul, reprezentînd momentul cel mai de seamă al interpretării poeziei, este indicat a servi drept bază de discuție și pentru ceea ce va urma.

2. Dintru început trebuie observat, așa cum subliniază Perpessicius, că schița considerată de Vianu ca a patra este, de fapt, cea dintîi. Primul distih al catrenului avea atunci următoarea formă :

Copil eram cînd neguri albe-n șesuri
Luceau ca-n visul unei nopți de vară,

încît, din capul locului, poetul a avut, în linii generale, conturul și semnificația imaginii, mai precis a termenului, cu care avea să compare trecerea anilor copilăriei lui. Iar rostul exegezei este de a preciza complexul de reprezentări pe care, în situația dată, Eminescu l-a legat de fenomenul norilor străbătînd cerul, simbol la care el a revenit, nuanțîndu-l, după ce în trei versiuni încercase ipoteza stolului sau a pîlcului de presuri.

În această privință, răspunsul lui Vianu, subscris și de Perpessicius, este, precum s-a văzut, limpede : criteriul de preferință între cele două ipoteze stilistice a fost coeficientul de repeziciune cu care fenomenele evocate prin ele se desfășoară, mai apropiată de intuiția artistică fiind alunecarea domoală a norilor pe boltă. Gînd cuprins, mai ales, în frazele următoare : „Fără îndoială că asemănarea cu norii era mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei, decît comparația cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare și mai fluentă. Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieții, decît rapida brăzdare a cerului de un cîrd de păsări".

Interpretarea lui Vianu, atît de bogată în sugestii, ridică totuși unele nedumeriri. Iată pentru ce. Accentul axiologic al imaginilor, așa

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, București, E.P.L., 1968, p. 274—275.

cum se desprinde din totalitatea versurilor, acordă trecutului depărtat, anilor copilăriei, valori unice : ei sînt idealizaţi pentru avîntul şi căldura speranţelor pe care prezentul le-a destrămat. Ceva din tematica sufletească din *Epigonii* stă la baza opoziţiei dintre *atunci* şi *acum*, desfăşurată în *Trecut-au anii*, iar în ce priveşte tonalitatea vibraţiei sonetul se apropie mult de neuitata *O rămîi*. Or, este un fapt de reprezentare curentă, trecut printre experienţele clasice ale poeziei, că durata clipelor se înregistrează sufleteşte în raport de fericirea sau tristeţea adusă de ele : suferinţa apăsătoare pare că nu se mai termină, în vreme ce bucuria lasă impresia că prea repede a dispărut. *Lacul* lui Lamartine este un moment liric sugestiv care îşi trage seva din distincţia între timpul matematic şi timpul trăit, iar din cadrul literaturii noastre vin îndată în minte versurile lui Iancu Văcărescu din *Ceasornicul îndreptat* sau, spre a cita din Eminescu şi dintr-o poezie relativ contemporană cu *Trecut-au anii*, strofa finală din *Singurătate* :

Şi mi-i ciudă cum de vremea
Să mai treacă se îndură,
Cînd eu stau şoptind cu draga
Mînă-n mînă, gură-n gură.

Încît, în mod firesc, dacă ar fi fost preocupat să arate ritmul cu care anii iluzionării de altădată s-au topit în apele trecutului, Eminescu ar fi preferat imaginea cu zborul stolului de presuri, în a cărui dinamică precipitată clipele fericirii apuse îşi aflau, ca durată înregistrată sufleteşte, corespondentul potrivit. Mai mult, rămînînd în interpretarea diverselor ipoteze încercate de-a lungul procesului creator la criteriul repeziciunii cu care ele sugerează trecerea anilor, alegerea însăşi a poetului, statornicită în textul definitiv, nu poate depăşi o gravă contradicţie : căci dacă, cu adevărat, a fost atît de fericită vîrsta primei tinereţi, contemplarea ei retrospectivă nu cu mersul potolit al norilor se putea asemăna. Atari gînduri vor fi străbătut probabil şi cugetul lui Eminescu cînd, în cea de-a III-a schiţă, a dat versului forma *Sburat-au anii ca un pîlc de presuri*, după ce în schiţa a II-a admisese comparaţia care s-a dovedit, în linii generale, justă : *O tinereţi, ca neguri de pe şesuri*.

De aceea, se pare că altele decît repreziciunea cu care alunecă pe cer trebuie să fi fost atributele prime ale imaginii norilor, cînd poetul a renunţat în favoarea ei la zborul pîlcului de presuri.

3. În drum spre aceste atribute, reţinem că poezia se încadrează în grupul celor crescute din înţelegerea îndurerată a timpului ca o structură în care viaţa îşi destăinuie esenţa de continuă şi lipsită de sens depănare. Fiorul risipirii în vreme, cu principala lui trăsătură: ireversibilitatea, străbate sonetul vers cu vers. Reluăm primul catren :

Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri
Şi niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mişcară
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri.

Anii sînt, dar, fără întoarcere în semnificaţia lor adîncă, în cuprinsul pe care devenirea propriei noastre fiinţe o singură dată li-l dăruieşte,

nemaiputîndu-ne afla cîndva identici în succesiunea periodică a anotimpurilor. Ca atare, şi terenul pe care norii le corespund trebuie să fie acelaşi : fiinţarea de o clipă sub o anumită formă, care, faţă de procesul neîncetatei prefaceri, dispare pentru totdeauna, aşa cum toate dispar. Altfel spus, dacă timpul este elementul principal în raport de a cărui acţiune sînt contemplaţi anii tinereţii, atunci el îndeplineşte neapărat aceeaşi funcţie şi pentru imaginea norilor, cel de-al doilea termen al comparaţiei.

De aci şi încheierea la care ajungem şi pe care o propunem ca ipoteză interpretativă : norii lămuresc trecerea anilor prin ceea ce li se întîmplă străbătînd cerul, nu prin viteza alergării lor ; prin aceea că, masă inconsistentă şi fluidă, ei se risipesc sub bătaia vîntului. Atributul deplasării în spaţiu este implicat deci şi el în imagine, dar pe planul reprezentării secunde.

Ipoteza noastră, întemeiată pe consideraţii exclusiv teoretice, îşi va verifica îndreptăţirea dacă nu va fi dezminţită de istoricul imaginii.

4. În prima schiţă a poeziei, cea din manuscrisul 2277, fila 46, catrenele sonetului aveau forma următoare :

Copil eram cînd neguri albe-n şesuri
Luceau ca-n visul unei nopţi de vară,
Iar luna trist lucea din frunza rară
Dînd viaţă unei lumi de dulci eresuri,

Ce mintea mea adînc o fermecară
Abia-nţelese, pline de-nţelesuri.
Azi în zadar cu umbre moi mă-mpresuri
Moment al tainei, asfinţit de seară.

În interpretarea acestei variante, pe care o considera a IV-a, Tudor Vianu scrie cuvinte care arată că, la un moment dat, dînsul a fost aproape de sensul pe care l-am propus cu prioritate pentru imaginea norilor : „Abia în a patra schiţă comparaţia aceasta este abandonată în avantajul figurii : *neguri albe-n şesuri*, al căror miragiu plin de farmec, poetul putea constata că s-a risipit acum". Un pas mai departe, pe care însă autorul *Esteticii* nu l-a făcut, ducea, în mod firesc, la întrebarea dacă comparaţia finală nu a moştenit din faza ei de obîrşie şi din cele intermediare, dezvoltate pe aceeaşi linie, esenţa semnificaţiei : risipirea, inconsistenţa. Aceasta cu atît mai mult la un poet ca Eminescu, despre care se ştie cum rămînea, de cele mai multe ori, credincios intuiţiei iniţiale, deşi versurile lui, în căutarea nuanţării şi armoniei, au trecut prin trudnice variante.

Văzut sub unghiul care interesează şi lăsînd la o parte clişeul livresc din versul al doilea, stîngăciile şi contradicţiile versului al treilea, care vorbeşte nefiresc de o lucire tristă a lunii într-un peisaj-structură a fericirii absolute, primul catren al primei schiţe cuprinde în germene asemănarea dintre eresurile tinereţii şi negurile şesurilor, iar imperfectul, singurul timp folosit în verbele predicative, contribuie la aerul de curmare dezamăgită a vîrstei retrospectiv idealizate.

Catrenul următor, relevînd golul sufletesc prezent, cultivă, cu adînci ecouri, similitudinea dintre avînturile tinereții și negurile albe din șesuri, lăsînd să se înțeleagă că nota lor comună este risipirea. În această privință, emoția atinge momentul ei intens în distihul ultim :

Azi în zadar cu umbre moi mă-mpresuri
Moment al tainei, asfințit de seară,

a cărui interpretare este ispitită să aleagă între o semnificație proprie, rămasă la peisajul înserării, cu obișnuitele lui umbre care nu mai vorbesc poetului părăsit, și una metaforică, țintind spre asfințitul sufletesc, spre incapacitatea iluzionării. Sînt sensuri care, de fapt, nu se exclud, ci se completează reciproc.

Cea de-a doua schiță a poeziei se caracterizează prin trecerea deplină a comparației de pe planul secund pe primul :

O tinereți ca neguri de pe șesuri
V-ați dus și vecinic nu vă-ntoarceți iară,
Azi nu mă-ncîntă, cum mă încîntară
Povești și doine, farmece, eresuri.

În mod limpede se spune acum că tinerețea a dispărut, cum de pe șesuri dispar negurile. Baza comparației, ca principal sens intuitiv, a apărut ; efortul de creație va fi orientat mai departe spre aflarea expresiei apte a cuprinde cît mai mult din complexul de reprezentări legat de acest sens.

Astfel, ceea ce îl va fi determinat pe Eminescu să renunțe la imaginea negurilor pare să fi fost faptul că ea, deși exprimă sugestiv risipirea, nu cuprinde însă dinamismul propriu ireversibilității, așa cum apare în conștiință și pe care închipuirea obștească l-a prins mai de aproape atunci cînd a asemănat timpul cu un imens fluviu ce angajează, pe o porțiune restrînsă și spre zări necunoscute, ursita tuturor.

Pasul spre cea de-a III-a variantă era dar legitim :

Sburat-au anii ca un pîlc de presuri
Și niciodată n-or să vie iară.
Cu amintire, cu zîmbire amară,
Cu a tale gînduri în zadar mă-mpresuri.

Variantă în care *zborul pîlcului de presuri*, prin asocierea în surdină a unui peisaj de toamnă, dădea tristeții o rezonanță caracteristică.

Imaginea aceasta, de netăgăduită prospețime, l-a satisfăcut pentru o clipă pe poet, încît rămîne, cu întreg distihul prim al strofei, și în versiunea următoare a sonetului. Dar numai în aceasta, fiindcă simțul critic al lui Eminescu a trebuit să-i spună că, dacă în reprezentarea spațială a mișcării timpului cîștigase, pierduse, în schimb, sensul esențial al întregului ansamblu : destrămarea.

De aci nevoia unor noi căutări, cu popasul, intermediar și el, din manuscrisul 2260, fila 237.

Sburat-au ani ca stoluri lungi pe șesuri
. . . . . .

în care determinările atributive vădesc preocuparea de a se regăsi în comparaţie risipirea în timp. Preocupare pe care însă, în ce avea ea profund, nu putea s-o satisfacă imaginea *stoluri lungi pe şesuri*, dată fiind, de o parte, posibilitatea intenţiei deliberate la fiinţele vii, deci caracterul intermitent al zborului, iar de altă parte, reîntoarcerea cu fiecare primăvară a păsărilor migratorii, adică o structură menită să forţeze reprezentarea ireversibilităţii, dacă nu i se adaugă dezvoltări incompatibile cu proporţiile fixe ale sonetului.

Încît procesul genetic trebuia să meargă mai departe, spre cea de-a VI-a vîrstă a poeziei, cînd el s-a oprit norocos la comparaţia anilor în trecere cu norii de pe şesuri :

Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri
Şi niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mişcară
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri . . .

Comparaţie norocoasă, fiindcă norii, purtaţi pe cer şi risipiţi în voie de vînt, prin conturul lor plastic sugerează, cu putere şi pentru anii tinereţii, fatalitatea risipirii elanurilor şi năzuinţelor. La rezonanţa imaginii contribuie perspectiva spaţială nesfîrşită care se desprinde din ea, precum şi faptul că aduce cu sine aluzii la destin, datorită înrudirii evidente cu metafora folclorică despre *vîntul soartei*.

Cît de mult poetul a năzuit să exprime năruirea în timp, avem mărturie în aceea că epitetele proprii a o cuprinde şi găsite încă din varianta precedentă s-au păstrat şi acum, deşi substantivul regent a fost înlocuit : norii sînt *lungi* şi urmăriţi în zborul lor *pe şesuri*, complex care le pune în lumină calitatea de a se fărămiţa sub bătaia vîntului.

Studiul istoric al comparaţiei, urmărit în toate variantele poeziei, îndreptăţeşte astfel ipoteza spre care conduceau iniţial simple argumente de ordin raţional : în imaginea norilor accentul stă nu pe repeziciunea alergării pe cer, ci pe sfîşierea lor continuă, antrenaţi cum sînt, într-un dinamism ce-i depăşeşte, spre zări necunoscute.

5. Funcţia alegorică pe care am atribuit-o comparaţiei cu norii nu este un fapt izolat în registrul de figuraţie al lui Eminescu.

În această privinţă, tipologia imaginilor lui ar fi concludentă. În lipsa ei, o privire de ansamblu asupra operei şi reţinerea momentelor cînd norii îndeplinesc un important rost stilistic arată limpede ataşamentul particular al poetului faţă de această imagine, precum şi faptul că, atunci cînd nevoia destăinuirii îl trimitea spre ea, fantezia i-a fost urmărită de două atribute ale spectacolului : veşnica alunecare pe cer şi inconsistenţa, sfîşierea după planul vîntului.

Desigur, cele două atribute sînt adînc întrepătrunse, încît izolarea lor, în realitatea expresiei, este adesea fără putinţă, mai ales la un scriitor ca Eminescu, care trezeşte în cuvînt multiple rezonanţe şi care, pe de altă parte, a vibrat statornic faţă de timp.

Totuși, în linii generale, se poate spune că atunci cînd norul participa la o funcție de cadru, accentul intuiției stătea pe continua lui peregrinare în văzduh :

Un vultur s-agață mîndru de un pisc cu fruntea ninsă,
Nouri lunecă pe ceruri flota lor de vînt împinsă
Și răsună-n noaptea lumei cîntul mării blînd și mat.

(*Memento mori*, fragmentul *Grecia*)

Sau, dintr-o altă fază a creațiunii :

Stol de cocori
Apuncă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori.

(*Stelele-n cer . . .*)

Dacă însă norul era folosit în sens simbolic, peregrinarea devenea, din element decorativ, aluzie la ursită :

Sau ca un nour gonit de vînt
Alerg pe calea vieții mele.
. . . . . .

(*Amicului F.I.* (Filimon Ilia))

după cum alte ori trecea în umbră, lăsînd să apară, pe primul plan, prefigurarea destrămării :

Cum mîngîie dulce, alină ușor
Speranța pe toți muritorii !
Tristețâ, durere și lacrimi, amor,
Azilul își află în sînu-i de dor
Și pier, cum de boare pier norii.

(*Speranța*)

Ultimele două exemple le-am ales intenționat din epoca de debut a lui Eminescu, spre a învedera cît de departe în timp urcă la el confruntarea cu principalele funcții simbolice ale imaginii și intenționat într-un complex stilistic al cărui sens revelator se limpezește, ca și în cazul sonetului *Trecut-au anii*, prin folosirea norilor ca elementul cunoscut al unei comparații.

Se înțelege acum mai bine de ce, revenind cu precizări la cele spuse anterior, imaginea norilor la Eminescu, în momentele ei alese, își întemeiază rezonanța pe o sinteză care păstrează în dozaj totdeauna diferit atît resursele de figurație derivate din sensul risipirii, cît și pe cele care descind din continua rătăcire pe cer.

Așa, în ultima strofă din *Și dacă . . .* :

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

predicatul *se duc* nu lasă îndoială asupra călătoriei norilor, dar urzeala metaforică a poeziei substituie acestora şi atributul inconsistenţei, de îndată ce imaginea iubitei, comparată pe plan secund cu un astru, se dovedeşte constantă, faţă de umbra dezamăgirilor prezente, care, ca negurile, se răspîndesc.

Cele două calităţi principale ale peisajului devin simbol tulburător în următoarele versuri aparţinînd postumei *Din cerurile albastre*:

În turme călătoare
Trec nourii pe ceri,
Ce seamăn pieritoare
Duioaselor dureri.
De strălucirea florilor
E cîmpul tot răpus.
O, norilor, norilor,
Unde v-aţi dus?

Norii, în rimă feminină cu florile şi încadrîndu-se cu ele în ritmul trecerii fără hotar, dau vrajă particulară tristeţii exprimate în poezie.

De prisos a continua cu exemple. Cele învederate ajung spre a situa comparaţia din *Trecut-au anii* în familia căreia îi aparţine.

6. Păşind acum spre lămurirea genetică a faptelor, punctul de plecare trebuie căutat în spontaneitatea cu care datele personalităţii poetului şi idealul său de artă se întîlneau cu virtuţile simbolice ale peisajului. Fiindcă setea de absolut, cu nostalgiile ei fără obiect şi pasiunea valorilor vieţii minate fatal de năruire, se regăsea în destinul norilor peregrini, după cum spaţiile nesfîrşitei lor călătorii sub biciuirea vîntului răspundeau nevoilor de perspectivă proprii creaţiilor eminesciene.

În continuare, important este modul în care limba română, prin structurile ei indicate, se comportă faţă de peisaj. În această privinţă, cum nu intenţionăm o monografie a metaforei norilor la Eminescu, ci simpla schiţare a cîtorva puncte de reper, menţionăm în treacăt că sistemul de rime în care cuvîntul *nor* se încadrează contribuie ca resursele de figuraţie inerente priveliştii să fie puse în intensă lumină. Forme ca *dor*, *amor*, *călător*, *cocor*, *zbor*, *mor*..., prin lumea de reprezentări ce evocă, dau, cînd rimează cu *nor*, substanţă lirică bogată atît peregrinării spre depărtare, cît şi năruirii în timp. Şi rimele de acest fel sporesc prin flexiune; cea mai sugestivă dintre ele pare perechea *nori—flori*, care la genitivul, dativul şi vocativul pluralului devine proparoxitonă. Menţionăm, de asemenea, că din limba maternă au fost recepţionate, în primul rînd, clişeele de tipul *nori grei s-au strîns la orizont*, precum şi miturile folclorice la care aderă norul — cum ar fi *vîntul soartei* —, categorii expresive de la a căror înrîurire geneza imaginii nu s-a putut sustrage.

În sfîrşit, un ultim popas asupra modelelor literare, populare şi culte care, la rîndu-le, era firesc să-şi aducă contribuţia. Pe această cale,

iată cum Constantin Brîncoveanu, în balada cu același nume din colecția de poezii populare a lui Alecsandri, blestemă pe turci :

— Alelei ! tîlhari păgîni !
Alei ! voi feciori de cîni !
Trei coconi ce am avut
Pe tustrei mi i-ați pierdut !
Dare-ar Domnul Dumnezeu
Să fie pe gîndul meu :
Să vă ștergeți pe pămînt
Cum se șterg norii la vînt,
Să n-aveți loc de-ngropat,
Nici copii de sărutat.

Desprins dintr-un context de mare durere, „norul șters sub bătaia vîntului" arată că intuiția populară a contemplat în peisaj și peregrinarea și risipirea.

Sau iată cum, în textul următor din *San-Marina*, Bolintineanu, urmînd unei viziuni idilice, încadrează imaginea în complexul primăverii și pune accent pe calitatea ei de a sugera eterna neodihnă :

Ca cocorii
Și ca norii,
Cînd pe cîmpuri de verdeață,
Cînd pe munții cei înalți.

Sînt acorduri care, pierdute-n amintire, au putut totuși urmări intuiția lui Eminescu în drum spre *Stelele-n cer*. Și, spre a încheia cu exemplele din literatura română, reproducem modul cum în *Odă la ciocoi* B.P. Hasdeu interpretează fără vrere resursele de figurație ale norilor, așa cum, generalizînd, Eminescu le-a aflat dezvoltate la scriitorii noștri antemergători lui.

Căci el zicea în gîndu-i, ca toți apăsătorii
În scurta lor vedere :
Nu-mi pasă de nimica ! Nu mă-nspăimîntă norii !
E aburul ce piere ! . . .
Da ! abur este norul, suspinu-i o suflare
Ce-n aer rătăcește,
Ușoară, nesimțită, gingașă, dar în care
Un trăsnet locuiește.

Norul însemnează, dar, pe plan simbolic, veșnică și spectaculoasă rătăcire în spații fără de sfîrșit, risipire imanentă propriei lui condiții și receptacul condensat de dezastre în perspectivă.

Faptele se întîmplă la fel în literaturile străine, căci în *Le voyage*, poezie pe care o alegem într-adins pentru împletirea ei cu sentimentul timpului și, ca atare, pentru sugestiile spre misterele ultime ale vieții, Charles Baudelaire va spune :

Les plus riches cités, les plus grands paysages,
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux

De ceux que le hasard fait avec les nuages.
Et toujours le dèsir nous rendait soucieux.

Versuri traduse, precum urmează, de Al.A. Philippide :

Cele mai mari privelişti şi cele mai bogate
Oraşe n-aveau vraja de vis pe care o dau
Cetăţile de nouri de vînturi alungate ;
Şi veşnic tot mai multe dorinţi ne chinuiau.

Poet şi traducător de prestigiu, Philippide a dat o aleasă versiune românească poemei lui Baudelaire, căreia, spre a-i păstra fidel intuiţia, a trebuit să-i păstreze şi simbolurile principale. Corespondenţele de semnificaţii însă, chiar între limbile de aproape înrudite, nu se acoperă pe întreaga lor dimensiune.

Astfel, restrîngînd discuţia la imaginea norilor din strofa citată, este evident că Philippide, sprijinit pe dublul înţeles de *cetate* şi *oraş* al cuvîntului *cité* şi din nevoile versificaţiei, a folosit în prima parte a complexului stilistic imaginea oraşelor, iar în cea de-a doua parte imaginea cetăţilor, pe care a înfrăţit-o direct, printr-o metaforă, cu norii.

Urmarea este că asemănarea dintre privelişti şi nori trece în umbră, faţă de asemănarea dintre aceştia şi cetăţi, deşi textul francez, folosind pluralul demonstrativ în partea de reflectare în conştiinţă a simbolurilor, punea, pe acelaşi prim plan, amîndouă asemănările şi deşi Philippide, cu rar simţ al nuanţelor, spre a atenua neajunsul, deschide strofa prin simbolul marilor privelişti şi nu prin cel al cetăţilor bogate — cum există în original —, imagini care, laolaltă, îndeplinesc funcţia de subiect.

Faptul n-ar avea nici o importanţă, dacă n-ar diminua, în rezonanţa imaginii norilor, sensul risipirii, sens pe care Baudelaire îl punea în lumină tocmai prin aceea că îi înfăţişa transformîndu-se mereu, de îndată ce apăreau închipuirii asemenea cînd unui oraş, cînd altuia, cînd unei privelişti, cînd alteia.

În acelaşi mod de acoperire a sensului risipirii, în favoarea celui al rătăcirii în spaţiu, se comportă Philippide şi atunci cînd face ca formele pe care le iau norii să fie exclusiv rod al acţiunii vîntului şi nu deopotrivă joc al întîmplării. Structură limpede, prin reflexul de vigoare propriu termenului *alungate* aşezat în rimă şi spre care traducătorul se va fi simţit îndemnat de însăşi esenţa poemei, de titlul ei.

Fără a mai continua, iniţiativele lui Philippide, privite în genere, aduc în imaginea norilor un plus în sensul că o apropie şi-i împrospătează legăturile cu mitul folcloric despre vîntul soartei. În schimb însă, îi micşorează puterile de cuprindere pentru misteriosul dar al timpului de a preface totul în om şi în univers, gînd nedespărţit de intuiţia poeziei, de sentimentul golului pe care îl exprimă.

Dar am făcut aceste observaţii nu spre a ridica obiecţii în faţa traducerii lui Philippide, care, prin frăgezimea limbii şi fidelitatea faţă de original, rămîne un model, ci spre a învedera cît de mult imaginea norilor este impregnată de reprezentarea risipirii în textele în care, ca în *Trecut-au anii*, vibraţia îşi urmăreşte retrospectiv destinul.

Eminescu însă a fost un cititor pasionat al romanticilor germani, al căror interes pentru simbolul norilor pare fără echivalent în alte lite-

raturi. Explicaţia acestei îndrumări a poeziei germane stă în aplecarea ei particulară spre sentimentul timpului şi, cu privire specială la romantici, în virtualităţile de expresie pe care complexul *Sehnsucht*, cu dorurile pasionate care-l caracterizează, le afla în peregrinarea fără odihnă a norilor, în risipirea lor de către vînt.

Totuşi nu vom mai continua cu exemple, fiindcă ele stau la îndemînă tuturor, şi mai ales fiindcă ţinem în mod deosebit la un citat din Schopenhauer, autorul de căpătîi al lui Eminescu şi care, mare critic de artă cum a fost şi bun cunoscător de literatură, îşi va fi întemeiat reflecţiile despre nori nu numai pe bază de experienţă directă, ci şi pe baza lecturilor din poezia ţării lui.

Anume, în cartea a III-a, *Lumea ca reprezentare*, în capitolul 35, Schopenhauer discută esenţa lumii dincolo de aspectele ei aparente şi aderă, în bună parte, la felul cum Platon a distins între *idee*, prototip etern, şi întruparea ei sensibilă, umbră trecătoare. În continuare, filozoful pesimist, privind mai de aproape *ideea* în ea însăşi şi felul cum, ca fenomen, cade sub percepţia simţurilor, recunoaşte în prima esenţialul, iar în cel de-al doilea accidentalul. El trece apoi la elucidarea distincţiei prin exemple şi citează rînd pe rînd norii străbătînd cerul, un pîrîu zburînd peste stînci şi, în cele din urmă, cristalele de ghiaţă pe geamuri.

Iată, în traducerea franceză a lui Burdeau, pasajul referitor la nori :

„Supposons des nuages qui parcourent le ciel ; les figures qu'ils tracent ne leur sont pas essentielles, elles leur sont indifférentes ; mais en tant que vapeur elastique, ils se rassemblent, se dispersent, se dilatent et se déchirent sous le choc du vent ; telle est leur nature, telle est l'essence des forces qui s'objectivent en eux, telle est leur idée ; quant à leurs figures particulières, elles n'existent que pour des observateurs individuels".

Aşadar şi Schopenhauer vede în esenţa norilor inconsistenţa, sfîşierea după placul vîntului.

Faptul conduce firesc la întrebarea despre natura raporturilor dintre textul filozofului şi comparaţia cu norii din sonet. Cu alte cuvinte, avem în faţă o înrudire de ordin istoric sau una întîmplătoare ? Răspunsul este greu de dat, fiindcă argumente la fel de puternice vorbesc şi într-un sens şi în altul. De o parte, adîncimea, bogăţia şi dăinuirea fără întreruperi a relaţiei Schopenhauer — Eminescu, recrudescenţa acestei relaţii în anii de plăsmuire a sonetului şi identitatea strictă de intuiţie asupra norilor dintre textul filozofic şi comparaţia din poezie, de alta, multitudinea arătată a surselor din care imaginea a putut creşte independent de filozoful pesimist, după cum a şi crescut, cu amîndouă funcţiile ei principale de risipire şi peregrinare sub bătaia vîntului, în poezii ca *Speranţa* şi *Amicului F. I.*, scrise amîndouă înainte de sfîrşitul anului 1869, momentul cel mai depărtat în timp cînd se pot stabili documentar legăturile dintre Eminescu şi Schopenhauer.

Încheiem astfel consideraţiile despre geneza imaginii statornicindu-i ca punct de plecare un întreg complex de structuri şi nu un izvor bine determinat, deşi ispitele, în acest din urmă sens, nu lipsesc. Am zăbovit totuşi asupra faptelor, fiindcă, în urma expunerii lor, ipoteza de interpretare propusă apare mai temeinic îndreptăţită.

7. Simbol central al poeziei, comparația dintre anii tinereții și nori, prin lumea de reprezentări ce evocă, urmărește intuiția scriitorului și în continuare. Evident, în grade de intensitate diferită și cu derivarea metaforică a spectacolului din alt unghi.

Așa, întreg catrenul al doilea, vorbind de înseninarea frunții de copil, de umbrele zadarnice ale ceasului de taină prezent, se înalță pe corespondențele alegorice ale opoziției dintre umbre și lumini :

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri —
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Corespondențe care se împletesc cu derivarea figurată a depărtărilor văzduhului, deci cu spațiul de peregrini al norilor în pătrunzătorul terțet ultim :

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea . . . mă-ntunec!

Pe altă parte, ritmul lent al deplasării norilor pe cer, atribut al imaginii potrivit a susține melancolia retrospectivă și asupra căruia T. Vianu punea întregul accent al interpretării sale, atrage în textura expresivă a sonetului și alte elemente înrudite.

Între ele, reținem registrul de semnificație al verbelor care evocă fie o acțiune în domoală desfășurare : *înseninare*, *împresuri*, *crește*, *mă-ntunec*, toate din versurile citate, fie complexul tăcerii, în continuă creștere de asemeni, căci efectivă pentru trecut, efectivă și pentru prezent :

Să smulg un sunet din trecut vieții,
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
Cu mîna mea în van pe liră lunec :

ea este veste a neantului care stă să cuprindă pe poet :

Iar timpul crește-n urma mea . . . mă-ntunec!

Și mai reținem modalitatea sintactică a poeziei, cu fraze de respirație lungă, care se mișcă încet pe dimensiuni mari : una singură pentru catrene, cîte una de fiecare terțet. Modalitate înlăuntrul căreia adîncirea în tristețe se susține printr-o melodie ritmică proprie dincolo de cea specifică sonetului, și la care colaborează componența sonică a cuvintelor și proporția lor ; pauzele neregulate produse prin abaterile de la ordinea firească a succesiunii termenilor în propoziții și a propozițiilor în fraze ; frecventa reflectare în conștiință, împinsă o dată pînă la dialog, a momentelor principale ale intuiției.

8. Orînduită astfel, imaginea norilor învederează, o dată mai mult, că vibrația eminesciană se înfrățea, de la însăși obîrșia ei, cu simbolul potrivit a o reliefa. Iar în ce privește tehnica figurației la poet, sîntem întăriți în credința că principalul lui efort de creație urmărea să trezească în simbol, prin variate procedee, cît mai multe virtualități de cuprindere pentru intui-

ția de la care pleca : complexe muzicale, joc de umbră și lumini, reflexe cinestezice, legături în sistemul de figurație al limbii.

De asemenea, se limpezesc acum și temeiurile interesului lui Eminescu pentru imagine. Ele sînt următoarele :

1. Prin reflexele ei de adîncime, dezvoltate atît pe linia luminii și farmecului, cît și pe cea a umbrelor și durerii, metafora norilor reprezintă sinteza de structuri aptă a prinde tonalitatea de simțire a lirismului eminescian : voluptatea tristă, după cum, prin aceleași calități, ea a devenit specifică pentru complexul *Sehnsucht*.

2. Prin atributul risipirii și al alergării continue spre zări necunoscute, prin antrenarea lor într-un dinamism ce-i depășește și înrudirea cu metafora folclorică despre vîntul soartei, norii materializează sugestiv intuiția lui Eminescu despre viață, intuiție altoită pe un puternic dozaj schopenhauerian și căreia el i-a dat o formulare aleasă spunînd că ursita omului nu este să ducă, ci să fie dus.

3. În sfîrșit, în nor se vede, ca în puține alte spectacole ale firii, darul misterios al timpului de a desface fără încetare totul. Și rar poet mai sensibil la ideea de timp ca Eminescu.

În această lumină, răsunetul poeziei ne apare mai bogat în substanță, mai cuprinzător ca orizont.

MARIN SORESCU

DINU PILLAT

În capitolul de istorie literară pe care îl deschide la noi epoca de după 23 August 1944, o nouă generație de poeți își face simțită contribuția, într-un sens plenar, abia din 1960 încoace. Pînă la ea, în cuprinsul unei literaturi angajate pe moment în reflectarea prefacerilor revoluționare aduse de instaurarea socialismului în țara noastră, verbul liric este deținut cu precădere de un număr de poeți afirmați încă din anii dinaintea izbucnirii celui de-al doilea război mondial, poeți care își traduc însă numai acum orientarea comunistă în versuri cu caracter militant : Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Cicerone Theodorescu. După o perioadă în care dialectica istorică a lucrurilor face ca poezia să capete înțelesul unui mesaj politic, asistăm în ultimul deceniu la începutul alteia, în care o serie întreagă de tineri poeți, de la Marin Sorescu la Ion Alexandru sau Nichita Stănescu, redescoperă poezia în esența ei, pe urmele unor mari premergători din literatura noastră dintre cele două războaie mondiale, de la Lucian Blaga la Ion Barbu. În diversitatea modernistă atinsă de fenomenul liric contemporan, ca urmare a efervescenței creatoare generate de intrarea în arena literară a unor proaspete forțe poetice cu tendințe novatoare, nu încape îndoială că formele de manifestare ale unui talent ca acel al lui Marin Sorescu se desemnează printre cele mai originale din epoca noastră, revelîndu-ne un poet pe deplin realizat de la început, ajuns fără șovăiri la o formulă proprie în viziune și expresie, ca nici unul din confrații săi de generație.

Ca și G. Topîrceanu, se întîmplă ca Marin Sorescu să își facă debutul în literatură cu un volum de parodii : *Singur printre poeți* (1964). Împrejurarea l-a deservit într-un fel, lăsînd să se acrediteze impresia, pe care unii o mai împărtășesc și astăzi, în ciuda dezmințirilor de substanță aduse de evoluția operei sale, că ne-am afla în fața unui umorist, din descendența autorului *Parodiilor originale*. Înainte de a da curs liber demonului liric personal, inhibat pentru moment din motive conjuncturale, Marin Sorescu preferă cu maliție să apară substituit altor poeți, cărora le mimează maniera într-un joc susținut cu o remarcabilă inteligență critică. Printre

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3 P. 459–466, BUCUREȘTI, 1969

autorii parodiați de el, se găsesc Maria Banuș, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Frunză, Ion Horea, Nichita Stănescu, dar și un Tudor Arghezi sau un Grigore Alexandrescu, precum chiar și cîțiva exponenți ai liricii universale cu versurile încetățenite la noi, ca Baudelaire în versiunea lui Al. A. Philippide, Villon în versiunea lui Romulus Vulpescu, Esenin în versiunea lui George Lesnea sau în aceea a lui Zaharia Stancu ș. a. m. d. Ca un exemplu savuros al efectelor de spirit pe care poate să le scoată verva mimetică a lui Marin Sorescu, în cele mai bune momente de inventivitate, iată un fragment dintr-un poem compus în maniera lui Villon, cu o îngroșare caricaturală a pitorescului argotic din transpunerea lui Romulus Vulpescu.

Și parc-o văd : cu sînii zmăi
Ești unde viața, să te ciup,
Ce șui, căscări de budigăi
Dedea-ntr-al inimii ei zdup,
Și noapte-ntr-o lăsa năuc.
Spulpări iritice avea,
Ce-n jerg pofteau : „Giugiuc, giugiuc !"
Deci unde e Margota mea ?

Pe cioabe de la stecla lămbii
(Pe colți de grăpi mai abitir),
Pe spăngi cu hrișcu-n sus, pe săbii,
Pe greble-arici, pe glașpapir,
Pe gărgăuni (ce pezevenghi !)
Pe mărăcini de roșcov, da,
Spre-a fantaza cu dînsa zbenghi . . .
Deci unde e Margota mea ?
Toți nurii-i unde s-au dus bașca
Ea inema (parcă-i o punge),
Pentru tristețuri e ca coașca
Ce nu la gură mai ajunge.
Chiar dinții — vezi ? — cărel-cărel . . .
Cunună carii în măsea.
La zîtcă trosc ! năzdrac tembel.
Deci unde e Margota mea ?

În materia genului, trebuie recunoscut totuși că G. Topîrceanu, cu *Parodii originale*, rămîne superior lui Marin Sorescu din *Singur printre poeți*. Poet umorist prin excelență, G. Topîrceanu cultivă parodia din vocație, în timp ce Marin Sorescu, al cărui eu liric are un fond eminamente grav, după cum urmează să ne indice întreaga sa operă de mai tîrziu, o abordează numai cu disponibilități de amator, găsindu-și în ea un mijloc de diversiune literară.

Versurile din cuprinsul volumelor *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966) și *Tinerețea lui Don Quichotte* (1968) vin să definească admirabil identitatea de poet a lui Marin Sorescu. Este de menționat că tînărul scriitor atrage de la început atenția unor critici de prestigiu ca G. Călinescu și Vla-

dimir Streinu, după cum pe de altă parte ajunge să se bucure repede de favoarea marelui public, pînă a căpăta o popularitate de genul aceleia cîştigate de un Ion Minulescu sau un G. Topîrceanu, în ciuda faptului că în cazul său nu avem a face cu un autor facil. Ţin minte că, ducîndu-mă odată să îl văd pe G. Călinescu, în epoca de la sfîrşitul vieţii, cîteva luni înainte de internarea sa la sanatoriul de la Otopeni, l-am găsit citind în pat o pagină din revista „Luceafărul", cu mai multe din bucăţile incluse mai tîrziu de Marin Sorescu în volumul *Poeme*. Cu acel prilej, mi-a declarat că ar vrea să fie un poet ca Marin Sorescu. La nici o săptămînă, sub titlul *Un tînăr poet*, i-au apărut apoi în „Contemporanul" impresiile asupra versurilor lui Marin Sorescu, intuind cu acuitate esenţialul. „Fundamental — ni se precizează între altele — , Marin Sorescu are o capacitate excepţională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile şi latura imensă a temelor comune. Este entuziast şi beat de univers, copilăros, sensibil şi plin de gînduri pînă la marginea spaimei de ineditul existenţei . . . El găseşte un punct de vedere care n-a trecut altuia prin minte, aşază oul ca şi Columb, spărgînd coaja în partea sferoidală şi apoi găsindu-şi o stabilitate vorbeşte în chipul cel mai simplu"[1]. Într-un comentar analitic, pe care i-l suscită publicarea volumului *Poeme*, Vladimir Streinu face la rîndul său caz de poezia lui Marin Sorescu, avînd din primul moment revelaţia semnificaţiilor deosebite ale acesteia, aşa cum altcîndva, cu aproape treizeci de ani în urmă, s-a întîmplat să fie conştient, înaintea tuturor celorlalţi critici, de evenimentul literar constituit în epocă de debutul unui poet ca Emil Botta. „E limpede — constată el cu drept cuvînt — că Marin Sorescu, familiar, conversativ şi voit prozastic în conduita lui stilistică, dezbracă mari teme lirice, care au fost ale poeziei de totdeauna, de solemnitatea sub care poeţii le-au înfăţişat de obicei, ocolind pe departe voinţa de a fi oracol al ultimelor înţelesuri ale vieţii, la care totuşi ajunge şi revine stăruitor . . . Gluma delicat tristă, fără clovneria sau sarcasmul altora, e identitatea lui în a gîndi ideea de viaţă şi moarte. Ingenuitatea comunică o experienţă fundamentală de viaţă : e paradoxul liric, pe care ni-l propune Marin Sorescu. S-ar zice că umorul lui grav şi-a ales ca loc de predilecţie un promontoriu extrem, dincolo de care nu mai e cu putinţă decît saltul în neant" [2]. Nu mai puţin demne de reţinut, pentru argumentarea interesului prezentat de poezia lui Marin Sorescu, sînt şi observaţiile revelatoare, pe care le găsim formulate ceva mai tîrziu de Ov. S. Crohmălniceanu. După părerea acestuia, „miracolul" versurilor tînărului poet „se înfăptueşte la greu imaginabilul punct de întîlnire a sensibilităţii metafizice cu spiritul ludic şi gustul absurdului împins la extrema limită". Descoperind la Marin Sorescu „un miticism liric", el îl disociază ca „o formă originală de candoare pozitivistă transpusă pe tărîmul metafizicei". Cu senzaţia că în poezia sa sîntem invitaţi „să experimentăm cu lucrurile cele mai la îndemînă, ameţeala infinitului, legea entropiei universale sau misterul absolutului", criticul ajunge la concluzia că „specialitatea" autorului ar fi „aşa-numitele *leçons des choses*"[3].

---

[1] G. Călinescu, *Un tînăr poet*, în „Contemporanul" din 24 octombrie 1964.

[2] Vladimir Streinu, *Marin Sorescu* : „*Poeme*", în „Luceafărul" din 3 iulie 1965.

[3] Ov.S. Crohmălniceanu, *Marin Sorescu* : „*Poeme*", „*Moartea ceasului*", „*Tinereţea lui Don Quichotte*", în „Viaţa românească" din octombrie 1968.

În ciuda aparențelor, Marin Sorescu nu face parte din familia fanteziștilor ironici. Orice rămîn să creadă cei mai mulți, împărtășim convingerea că ne aflăm în fața unui poet existențialist, cu elemente de viziune abisală și absurdă în incifrarea enigmatic parabolică a universului său de reprezentări. Perspectiva, atît de personal deschisă de modul insolit al lui Marin Sorescu de a gîndi metaforic condiția lucrurilor, ține de o exacerbare a lucidității intelectuale, dar în aceeași măsură și de un intuiționism genuin.

Locuiesc într-o roată.
Îmi dau seama de asta
După copaci.
De cîte ori mă uit pe fereastră
Îi văd
Cînd cu frunzele-n cer,
Cînd cu ele-n pămînt.

Și după păsări,
Care zboară
Cu-o aripă spre sud
Și cu-o aripă spre nord.

Și după soare,
Care-mi răsare
Azi în ochiul stîng,
Mîine-n cel drept.

Și după mine,
Care cînd sînt,
Cînd nu mai sînt.

(*Roata*)

Poetul, pentru care tragicul și comicul se includ inextricabil în structura fantastică a tot ceea ce îi dă conștiința existenței, se exprimă fără nici un patetism, disimulîndu-și neliniștea spirituală în familiaritatea de ton a celui mai obișnuit limbaj cotidian, cu un vers în care totul este spus parcă pe jumătate în glumă.

Străzile erau înțesate de haine
Care își vedeau de treburi.

Unele alergau să nu întîrzie la servici,
Altele flecăreau,
Ori intrau în magazinele de îmbrăcăminte,
De unde ieșeau modele noi.

O servietă importantă, ministerială,
Flirta de o jumătate de ceas
Cu o poșetă de piele de șarpe,
Spunîndu-i direct,
Apoi de-a-ndoaselea,
Toate cuvintele referitoare la vreme.

Pe linia troleibuzelor
Circulau fiare de călcat.

Iar eu căutam oamenii.
Ştiam că trebuiau să se afle
Fie în buzunarul de la vestă,
Fie în faţa ori în spatele hainelor,
Anexaţi cu o clamă.

(*Viziune*)

Ambiguitatea extrem de modernă a stilului poetic, cu care se afirmă cu dezinvoltură Marin Sorescu, duce la efecte considerabile în potenţarea inedită a gravităţii subînţelesurilor, din jocul de inerţii în care trăim implicaţi.

Cînd îndrăgostiţii au luat peste tot foc,
Se prind de mînă
Şi se aruncă amîndoi
Într-o verighetă
Cu apă puţină.

Este o cădere importantă în viaţă
Şi ei zîmbesc fericiţi
Şi au braţele pline de flori
Şi alunecă duios
Şi alunecă măreţ în jos,
Strigîndu-se pe nume ziua
Şi auzindu-se noaptea.

De la o vreme
Li se amestecă ziua cu noaptea,
Într-un fel de tristeţe deasă . . .

Verigheta răspunde
Tocmai pe tărîmul celălalt .

Acolo este o plajă mare
Plină cu oase îmbrăţişate
Care dorm cu albul lor ostenit
Ca nişte scoici frumoase
Care s-au iubit toată marea.

(*Baladă*)

Cu lirismul sublimat într-o inventivitate speculativă, care ni se revelă cu prisosinţă în dialectica paradoxală a imaginilor aduse de versurile sale, poetul ne face sensibil, într-un sens tulburător, echivocul teribil a tot ceea ce ne închipuim că înseamnă ceva. Senzaţia de mister a realului, pregnant resimţită de autor, ne este comunicată la fiecare pas, la un mod însă cu totul deromantizat.

În jurul nostru-s cai troieni
În care stau pitiți oștenii
Și noaptea ei deschid o ușă,
În jos alunecă pe funii.

Din sticle, haine și tablouri
Ce le-am adus, naivi, în casă,
Coboară cetele vrăjmașe
Și-n fruntea lor este un scaun.

(*Troia*)

Spre deosebire de mai toți ceilalți tineri poeți contemporani cu el, trebuie subliniat că Marin Sorescu nu înțelege să se piardă în suprafață. Exigențele unei conștiințe artistice dintre cele mai riguroase îl fac să aibă o intuiție sigură a economiei cuvîntului, să fie de un impresionism redus la esențial în confabularea simbolurilor sale. Spiritul metafizic al poetului, de o candoare violentă în libertățile de mișcare, pe care și le ia în ieșirea din orice conformism conceptual, își denunță natura derutantă a viziunii în limbajul figurat al unor versuri de o expresivitate percutantă. Cu toată accesibilitatea stilului de comunicare, în felul său coerent cu inflexiuni de umor în incongruență, poezia lui Marin Sorescu nu este ușoară sau ieftin distractivă, în sensul unei problematizări a lucrurilor în băscălie. Avem a face cu un poet în măsură să dea serios de gîndit, mai abscons în substanță decît lasă impresia.

Conștient de eventualitatea primejdiei de a cădea pînă la urmă într-un manierism al formulei poetice, cu care s-a individualizat prodigios încă din *Poeme*, Marin Sorescu simte de la un moment dat nevoia de a încerca „o înnoire a mijloacelor de expresie"[4], prin abordarea altor genuri de manifestare literară. Neluate în seamă de nici un critic la publicarea în volum, desigur din părerea preconcepută că ceea ce se scrie pentru copii nu poate să intre în sfera de interes a judecății estetice, scurtele proze imaginative din *Unde fugim de-acasă?* (1966) constituie o operă încîntătoare, demnă de a fi comparată cu *Cartea cu jucării* a lui Tudor Arghezi, din care și descinde într-un fel. Cu o îndrăzneală, pe măsura disponibilităților la fantazare a minții infantile, autorul se amuză să reprezinte totul în spiritul unei naivități voit caricaturale, uimind prin verva acrobatică a imagismului său. Sortite în aparență preșcolarilor, paginile de inițiere năstrușnică în cunoașterea lucrurilor (circul, grădina zoologică, stadionul cu mingea, marea, munții, Delta Dunării, adîncul pămîntului, luna, Polul Nord, piața, numerele, căderea frunzelor ș. a. m. d.), pe care le oferă volumul *Unde fugim de-acasă?*, depășesc cu mult, ca joc al inteligenței artistice, limitele așa-zisei literaturi pentru copii. Stilizările plastice, din mișcarea bufonă a povestirii, sfîrșesc prin a avea de cele mai multe ori, aproape pe nesimțite, o imponderabilitate poematică de un farmec surprinzător. „Globul pămîntesc văzut din interior îți dă un alt fior decît din exterior. Sună pietrele pe unde treci, iar

[4] Marin Sorescu, *Poeții despre ei înșiși și despre poezia contemporană* (Răspuns la o anchetă literară), în „Gazeta literară" din 26 ianuarie 1967.

de tavan atîrnă lilieci (ca niște lămpi negre și chioare care fac bezna să aibă continuare). Au rămas în urmă iarba și vîntul, sub pămînt e altfel pămîntul. E mai îndesat, mai adevărat. Parcă cel de afară e numai fumul și putregaiul, aici e focul și jeregaiul. Toate lucrurile de acolo sînt începute aici, de la elefanții circului și pînă la nedresatele furnici. Vulturul, care prin vîrful cerului zboară, are sub pămînt măcar o gheară. Măcar umbra care-l ține e pămîntească, ea-l face printre stele să nu se risipească" (*Pămîntul*).

După divertismentul compunerii unei cărți de întoarcere la copilărie, care a însemnat pentru el ceva „ca o dezoxidare a retinei, a sufletului"[5], Marin Sorescu descoperă în teatru, cu un interes pasionat, „modalitatea cea mai completă"[6] a literaturii. *Iona* (1968), prima și totodată singura dintre piesele publicate pînă acum în volum, este fără îndoială o capodoperă, de o densitate poematică grea de semnificații incifrate concentric. Plecînd de la mitul biblic cu profetul rămas trei zile în pîntecul chitului, autorul concepe situația-limită, în care i se află eroul monologului în patru tablouri, anume pescarul Iona, într-o perspectivă cu totul modernă, de tragedie existențialistă în accepțiunea ultimă a cuvîntului. Cu nedumeririle pe care noul Iona le trăiește de unul singur, cu voce tare, mai întîi cînd pescuiește încă la mal, apoi cînd se luptă să își cîștige libertatea, tăind cu cuțitul o fereastră în pîntecul chitului, de care a fost înghițit pe neașteptate, cu rezultatul însă de a se vedea nimerind în pîntecul altui chit mai mare, în care s-a întîmplat între timp să ajungă cu acel precedent, sau cînd în sfîrșit bătrîn, după ani de zile, scăpat din pîntecul ultimului dintre chiți, se spintecă el însuși, pe țărmul pustiu al mării, tot căutînd să iasă mai departe la lumină, se configurează fulgurant o întreagă dramă metafizică, legată de formele de captivitate pe care le impune inexorabil chiar condiția umană în sine. Piesă de esență lirică, în sensul teatrului mitic al lui Lucian Blaga, dar cu o viziune consubstanțială în spirit cu aceea a unor dramaturgi ai absurdului, ca Eugen Ionescu și Samuel Beckett, *Iona* își face simțit nervul tragic cu o pregnanță metaforică de mare artă. Pentru exemplificare, trebuie să ne oprim măcar la două momente. Iată, bunăoară, unul desprins din mișcarea gîndurilor cu care se frămîntă Iona în pîntecul chitului. „Dacă ar fi vre-o sticlă goală pe-aici, aș scrie un bilețel, l-aș pune înăuntru și l-aș lansa pe mare. Mamă — aș scrie — , mi s-a întîmplat o mare nenorocire. (Rugător, exaltat.) Mai naște-mă o dată ! Prima viață nu prea mi-a ieșit ea. Cui nu i se întîmplă să nu poată trăi după pofta inimii ? Dar poate a doua oară . . . Și dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Și dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atîta și naște-mă mereu. (Pauză.) Ne scapă mereu cîte ceva în viață, de aceea trebuie să ne naștem mereu. Soldaților le scapă, mai ales, pacea ; obișnuiți să doarmă în zgomot de tobe, de glasuri, la prima liniște deschid ochii, atît de larg îi deschid, că intră-n ei iarba și păsările, ca în craterele vulcanilor stinși. Somnambulilor le scapă nevăzută luna, și se trezesc în mormînt și umblă tiptil pe acoperișurile coșciugelor și se suie-n vîrful unui fir de iarbă, care-i aruncă afară la gălbenușul ciudatei planete". Iată, acum,

[5] Marin Sorescu, *Poeții despre ei înșiși și despre poezia contemporană* (Răspuns la o anchetă literară), în „Gazeta literară" din 26 ianuarie 1967.

[6] Marin Sorescu, *Simultan literar* (Răspuns la o anchetă literară făcută de Maria Luiza Cristescu), în „Amfiteatru" din mai 1967.

și ceva din momentul care ne dă reacțiunea lui Iona bătrîn, revenit la mal, după ieșirea din ultimul chit. „Mă miram eu de ce nu sînt fericit! (Se suie pe movila de pietre). Ce vezi? Orizontul. Ce e orizontul ăla? (Îngrozit.) O burtă de pește. Și după burta aia ce vine? Alt orizont. Ce e orizontul acela? O burtă de pește uriaș. Ia mai uită-te o dată. (Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele.) Ce-ai văzut? Nimic. Ce-ai văzut? Nimic, decît un șir nesfîrșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lîngă altul. Închis între aceste geamuri! . . . (Meditativ.) Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, cîți pești unul într-altul! Cînd au avut timp să se așeze atîtea straturi? Lumea există hăt, de cînd . . . (Luminat.) Toate lucrurile sînt pești. Trăim și noi cum putem înăuntru". Adîncimea plurivocă a unei tragedii simbolice ca *Iona* lasă loc de la sine celor mai diverse interpretări. În prefața scrisă pentru traducerea italiană a piesei sale, prefață apărută mai întîi în cadrul „cronicii fanteziste", pe care o deține la revista „Luceafărul", Marin Sorescu găsește prilejul de a se sesiza de aceasta. „Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul om ori ultimul om? Dacă dau o accepțiune freudistă, mistică, politică ori cabalistică experienței acestui personaj? . . . Nu pot să răspund nimic . . . Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur"[7]. *Iona* vine să certifice cum nu se poate mai convingător că autorul, considerat frecvent drept un simplu poet umorist, are un spirit meditativ deschis prin excelență la tragicul lucrurilor.

Orice surprize urmează să ne rezerve pe viitor, putem să spunem de pe acum că Marin Sorescu reprezintă un caz literar dintre cele mai interesante. Imediatul succes de public cunoscut de tînărul poet nu trebuie să ne facă să suspectăm cumva calitatea artistică a operei date de el. Istoria literară îl are de înregistrat pe autorul lui *Iona* ca un punct cardinal în noua poezie română.

---

[7] Marin Sorescu, *Cronica fantezistă*: „*Iona*", în „Luceafărul" din 22 martie 1969.

FĂNUȘ NEAGU

AL. SĂNDULESCU

Încă de la debuturile sale, remarcate și remarcabile, Fănuș Neagu s-a găsit în descendența celei mai vechi și mai specifice tradiții literare românești : povestirea. O descendență ilustră, cum știm cu toții, dacă ar fi să ne gîndim numai la Sadoveanu și Voiculescu, dar cu atît mai dificilă pentru scriitorul tînăr, căutîndu-se pe sine într-o luptă continuă cu fascinația modelelor. Fănuș Neagu a cunoscut și el o asemenea experiență în care scrisul său a însemnat o încleștare a forțelor de atragere și respingere, un efort de a se smulge unor ispititoare, dar nu mai puțin primejdioase gravitații. Sadoveanu și Istrati l-au urmărit la început ca o umbră, și spiritul lor tutelar nu poate fi ignorat în formația tînărului, chiar dacă el ar avea tendința să-l nege. Este punctul din care pornește o evoluție, în cele din urmă, spectaculoasă.

În povestirile din volumele *Ningea în Bărăgan* și *Cantonul părăsit*, Fănuș Neagu cultivă cîtva timp narațiunea fluentă, molcomă sau dramatică, în care identificăm cel mai adesea prezența unui temperament liric. Îl atrag iubirile năvalnice, pătimașe, pescuitul în licărul bălților, poezia tainică a fîntînii din care izvorește „must de iarbă dulce", îl țin stăruitor lîngă ele stihiile naturii, și mai cu seamă viscolul, adevărat personaj fantastic, dezlănțuindu-se ca un blestem peste oameni : „Acum vîntul se întețise, gîfîia, horcăia, prohodea. Prins în vîrtej, teiul cel mare din grădină se zbuciuma și trosnea, o foaie de tablă se izbea pe-un acoperiș, și-n staul, berbecii își scuturau acioaiele înspăimîntați. Pe uliță, troienii goneau despletiți "(*Păpușa*). Fănuș Neagu trăiește beția cîmpiei, a spațiilor vaste, în care se desfășoară impetuoase cavalcade scitice, își umple pieptul cu o nespusă plăcere de aromele tari, fiind foarte simțitor la „izul înțepător al primăverii" și deslușind cu finețe senzorială „mirosul pelinului putred" sau acela de „mraniță și coajă de copac" de vîntul care „mirosea a mură coaptă."

Vitalismul acesta aproape debordant țîșnește dintr-un suflet crescut într-o lume fabulos folclorică, ale cărei obiceiuri pitorești și barbare (datul

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 467–473, BUCUREȘTI, 1969

cîinilor în jujău de Lăsata secului) și ale cărei eresuri, descîntece și farmece formează nu o dată materia povestitorului (*Ningea în Bărăgan*, *Lișca*). Elementul liric-senzorial și pitoresc rămîneau totuși fără o prea mare consistență dacă scriitorul nu se îndrepta și spre zone mai adînci și mai grave ale conștiinței umane. De la exercițiul corect narativ (*Tutunul*), de la povestirea cam incoloră și fals psihologică (*Drum întins*, *O sută de nopți*), Fănuș Neagu ajunge la opere de maturitate artistică, precum în *Dincolo de nisipuri*, *Luna ca o limbă de cîine* sau *Acasă*. Descoperim aici, și în mai tot volumul *Vară buimacă*, o proză șocantă la modul faulknerian, obsesivă și halucinantă sau de-a dreptul tragică. Autorul operează din ce în ce mai mult cu senzațiile tari, sîngeroase, narînd „întîmplări zguduitoare", urmărind stările paroxistice, vecine cu demența ca în *Luna ca o limbă de cîine*. Într-o fîntînă părăsită, în care alunecaseră patru cîini, ce urlau de foame, cad și două fetițe, ce se jucau prin partea locului, fiind sfîșiate imediat de animalele sălbăticite. Informat asupra faptului, secretarul raional deschide legiuita anchetă, la care ia parte și Eugen Argova — Matei Matei, personajul enigmatic venit în căutarea Doinei Goșman, mama uneia din fetițele căzute în fîntînă. De unde pînă aici se relatase o suavă și „originală" poveste de dragoste, folosindu-se echivocul și *raccourci*-ul cinematografic, acum se trece brusc la elementul de șoc, în stare să zguduie conștiința pînă la dezaxare. Imaginea paradiziacă a fetiței Atigè, lebădă mică printre lebedele de pe marginea lacului, constituie un puternic element de contrast față de scena scoaterii cîinilor din fîntînă, de o violență și o duritate naturalistă : „În sfîrșit, prinseseră gîtul unui cîine și începură să-l urce, trăgînd de-a-ndăratelea, tăcuți, cu gurile încleștate. Roata neunsă scîrțiia, lui Argova i se părea că doi pumni de greieri i-au invadat urechile și rod, trag cu fierăstrăul, ca să pătrundă în creier. Legănă capul, să scape. Apoi brusc, se opri. Un dulău fumuriu, cu limba atîrnîndu-i printre colții rînjiți, cu burta scobită, zbătîndu-se în spasmuri, pluti o clipă în aer deasupra gropii, și Argova simți cum o gheară neagră i se zvîrcolește în stomac. Gura i se umplu de un val de greață, acru, năclăit, fierbinte, și un gînd monstruos i se înfipse sub tîmplă. « Atigè, își zise, e în carnea cîinelui ăsta. Atigè e chiar cîinele ăsta, sau toți patru cîini ...»".

Se dezlănțuie o demență colectivă, bărbații și femeile năpustindu-se cu pietre și ciomege asupra fiarelor. Cînd furia trece, singur Eugen Argova rămîne să poarte povara sfîșietoarelor gînduri ce devin peste o clipă obsesii. Mîinile lui nu mai știu decît să modeleze din miez de pîine și din cretă cîini și iar cîini. Va trebui totuși s-o cruțe deocamdată pe nefericita mamă, care fără să știe nimic de acest infern, trăia ceasul ei de femeie fericită, ceas paradoxal și cutremurător prin același contrast psihologic ce structurează întreaga povestire :

„ — De ce taci, Argova? Spune ceva.

Erau între porumburi. Mărgărit rămăsese undeva în urmă. Doina oprise mașina și-l privea din întuneric. Lîngă tîmplă îi atîrna cîinele de cauciuc.

— Nu știu, zise el. Nu sînt Argova.

— Jocul s-a terminat, zise ea, și aplecîndu-se, îi sărută dinții umezi. Vino îi spuse, și deschise ușa.

Pămîntul era cald, prin lan umblau forțe necunoscute.

— Doina, zise el îngrozit. Nu vreau. Trebuie să mergem. Ea îl îmbrățișă și-l purtă încet spre o căpiță de fîn răscolită de vulpi.

— Doina, încercă el, nu sînt Argova.

— Taci, ceru ea, taci ! și-l aduse alături de claie.

El se cutremură. I se părea că stă lîngă o movilă de cîini.

— Vino, zise ea din nou, și se lungi goală în fîn, silindu-l să cadă alături.

— Sînt Matei Matei, repetă el, și pe urmă nu mai avu cum să se împotrivească.

În clipa aceea răsări luna. Atîrna pe cer ca o limbă de cîine, și cel care nu știa dacă este Argova sau Matei Matei închise ochii, orbit".

Mai puțin spectaculos, dar cu rezonanțe și mai adînci, mi se pare tragicul din povestirea *Acasă*. O bătrînă alungată cu ani în urmă din căminul ei înfruntă orice umiliri și împotriviri numai să poată muri în odaia unde născuse nouă copii, la vatra de care o lega întreaga ei viață. Povestirea e scrisă cu gravitatea unui marș funebru, a unui bocet în care nici o stridență nu vine să întunece poezia amintirilor, simplă și cutremător omenească, ce mai concentrează, măreț și dureros, puterile sufletului pentru o ultimă dată, în clipa supremă.

"— Cîntă-mi, Eremia, zise bătrîna, cîntecul ăla al meu.

Eremia împleti palmele în formă de corn, și sunetele se înlănțuiră lungi și aspre.

— Ta... ta... tam... ta... tam.

— Nu, zise bătrîna, vreau cîntecul ălălalt — și început să îngîne : « Hai, Buzău, Buzău».

Eremia, lăsînd să-i cadă brațele, o privea îngrozit. Vocea scîrțîită a bătrînei pătrundea în el, parcă venind de pe vărsătură, din noroaie, din ascunzișuri de fiare. Și atunci, înfiorat de cîntecul ei căznit, începu el să cînte, și ea îl învălui într-un zîmbet dureros. Eremia cînta lung și trist, și cînd termină, bătrîna se lăsă pe spate, își făcu cruce și spuse șoptit :

— Doamne — Dumnezeule, mărire ție !

Lărgi ochii, și capul i se frînse pe umăr, și un fir de spumă albă i se prelinse în colțul gurii".

Povestirea *Acasă*, piesă antologică alături de *Luna ca o limbă de cîine* anunță o nouă etapă în evoluția prozei lui Fănuș Neagu. Este faza cînd vechile lui virtuți ce păreau că se comunică parțial, treptat și risipit, se regăsesc topite și redimensionate în primul său roman *Îngerul a strigat*, fază în care scriitorul, fixîndu-se și mai puternic în tradiția prozei românești, se delimitează de înaintași, ajungînd la o dominare a artei sale, izbutind să fie în chip evident altceva decît Sadoveanu și Panait Istrati. Lumea hoților de cai, a fugarilor prin bălți, psihologia și credințele țărănești sînt văzute de un alt ochi, mai modern, de o altă conștiință, mai problematică și într-un fel mai tragică.

Fără să fie cîtuși de puțin un roman-cronică în înțelesul înregistrării cuminți a evenimentelor, *Îngerul a strigat* cuprinde un răstimp foarte larg, ceea ce-i permite autorului să-și schimbe reflectorul după voie, de la un moment la altul, și să scrie pagini de o tensiune apocaliptică despre război

şi anii de secetă, să trăiască beţia mulţimilor euforic dezlănţuite în momentul cînd iau în stăpînire conacul boieresc şi deruta unor perioade tulburi, în care abuzul de putere încerca să se substituie adevăratei puteri întemeiate pe cinste şi pe dreptate. Confabulaţia romanului ne menţine în plină istorie, o istorie care de atîtea ori se manifestă paradoxal şi absurd pentru destinul individual. Este cazul lui Ion Mohreanu, eroul-simbol şi catalizator al cărţii lui Fănuş Neagu. Acesta e un fel de Piccaro brăilean, care de pe drumurile prăfoase ale Dobrogei ne poartă prin atmosfera gălăgioasă a bîlciurilor şi plină de mister a hanurilor de hoţi sau a tripourilor, de pe front, unde un ostaş dornic să se întoarcă acasă îi scrie reginei o epistolă de amor, adresîndu-se cu „Scumpa mea majestate regală", pînă în gospodăria înstărită a unui ţăran „învîrtit", huzurind în calitate de comandant al „Regimentului 3 Artilerie Franţa", în fapt o grădină de zarzavat, apoi într-o fermă de stat şi într-o pierdută colonie de muncă. Prin Mohreanu pătrundem într-o lume pe cît de reală, pe atît de fantastică, pe cît de clocotitoare de instincte primordiale, pe atît de nefericită şi tragică. Oamenii aceştia, în cea mai mare parte ţărani, au un caracter aspru, teluric, deosebindu-se structural de visătorii, înţelepţii, sentimentalii poeţi şi solomonari ai lui Sadoveanu. Ei sînt nişte senzoriali într-un fel sceptici, dezamăgiţi din cauza unor experienţe eşuate. Iubirile lor furtunoase au ceva din ritmul naturii, în care este implicată legea imanentă şi nu sentimentul. Vetinei îi place să se întîlnească în cîteva nopţi la şir cu Neculai Mohreanu, cutreierînd, fulgerată de dorinţi, drumurile Bărăganului, după care „se întoarce la averea ei", „ca viermele în untură". Mai tîrziu, Tiţa va proceda cam în acelaşi fel cu Mohreanu cel tînăr, pe care-l va părăsi fără mari zbateri sufleteşti pentru băiatul popii. Fănuş Neagu înlătură nu numai imaginea dragostei idilice, dar şi tipul dramei devenită convenţională, a discrepanţei dintre sentimentul erotic şi imposibilitatea realizării lui. Oamenii aceştia sînt în fond nişte primitivi, nişte wikingi de Bărăgan, care cultivă o dragoste păgînă, pură prin instinctul ei natural, nişte dionisiaci care înfulecă un picior de porc la o mîncare şi beau vinul cu găleata, dacă nu cumva se scaldă în butoi de-a dreptul. Ei ajung uneori la înţelepciunea volubilă, sceptică şi ironică a mucalitului Che Andrei, tip de ţăran epopeic, mai apropiat de eroii lui Marin Preda decît de ai lui Sadoveanu, dar continuă să păstreze moştenirea ancestrală de eresuri, credinţe şi practici magice. Magaie, alungat de foamete din satul lui de la munte, vrea cu orice chip să-şi vîndă sufletul necuratului, fiind foarte convins de binefacerile ce ar urma să decurgă din contractul faustic. Nae Caramet execută ciudate ritualuri oculte în toiul nopţii, iar Ţulea Făicosu „are iarba fiarelor şi două deşte de mort descîntate, le lipeşte de uşă şi uşa sare singură din ţîţîni". Pitorescul unanim cunoscut din povestirile lui Fănuş Neagu se uneşte acum cu gustul pentru fabulos (un negustor îmbogăţit îşi potcoveşte măgarul cu potcoave de aur), pentru extraordinar (un altul, într-un tripou, confecţionează amantei o rochie din bancnote de un milion) şi mai ales pentru fantasticul pur. Locuitorii bălţilor, crezînd încă în forţe supranaturale, fascinaţi de mirajul aurului (tema e străveche), au viziunea Dunării ce o dată pe an scoate la suprafaţă toate comorile scufundate ispitîndu-i pe oameni, care dacă se apropie sînt înghiţiţi de valurile înşelătoare.

Romanul *Îngerul a strigat* relevă în gradul cel mai înalt forța vizionar-halucinantă a lui Fănuș Neagu, aplicația lui în a descrie scene de groază, ca aceea a jefuirii cadavrelor de nemți, sau de-a dreptul apocaliptice, ca a cutremurului. Stilul narativ aparține unui povestitor de vocație, care știe să relateze un dezastru cosmic în termenii conversației uzuale : „Titi Șorici și Mohreanule, nu știu cum a fost la voi în Dobrogea cu cutremuru, da aici a fost prăpădu lu Dumnezeu. Cînd mă gîndesc ce huială și clătinare, se-ncrețește carnea pe mine de frică ! Uiteașa săltau casele, măi ! Întîi și-ntîi s-au pornit să urle cîinii. Mama mă-si, parcă dăduse turbarea-n ei ! Imediat după cîini, în baltă, au început să latre lupii. De groază, fuga-n curte cu Vetina și cu Neicu, dezbrăcați, că era noapte. În curte, și mai rău. Vacile rupseseră funiile, caii sforăiau, strîngîndu-se unu-n altul, găinile cîrîiau, vecinii strigau, un chiloman nemaipomenit.

— Huș dracului ! apuc să strig la găini, nu știu de ce-mi cășunase tocma pe ele, și deodată simt cum pămîntu începe să ducă pietroaie cu chirie la Brăila. Pac ! sare perdeaua de la ocolu oilor, geamurile trosnesc, salcîmii se scutură, muierea bocește. Neicu geme, lungit în prag, pe burtă.

— Cutremur, Vetină ! strig.

— Culcă-te ! țipă Vetina.

Cad în brînci, lîngă ei și deodată văd că Dunărea se apleacă și se varsă în Noian, taman ca o albie cu zoaie pe care-o apeși într-o margine cu picioru. Era lună și în clipa aia am văzut fundu Dunării gol. Era o spinare uriașă de pămînt sau de piatră de pe care se scurgeau șuvoaie de nămol spre Noian. Vagoane de pește, unu peste altu, se zbăteau într-o forfăială de moarte, fără apă".

Nu o dată, în asemenea împrejurări apare elementul grotesc, precum în momentul devastării conacului, cînd Che Andrei se apucă să le taie unghiile de la picioare convivilor, într-un gest de parodică umilință, și ca în scena pescuirii celor două cadavre boierești de pe lac, într-o competiție dementială, fiind vorba de premiul în bani ce urma să-l recompenseze pe cîștigător : „Reluarăm căutatu cu înfrigurare. În timpu ăsta, noii veniți aruncară pe apă douăzeci și trei de luntri. Ăi care n-apucaseră bărci smulseră podelele căruțelor și făcură plute din ele. În cîteva minute, pe o întindere de aproape doi kilometri, lacu forfotea de oameni. Tătarii intraseră cu caii, agățați de cozile lor, îi mînau cu chiote și cu lovituri către mijlocu lacului, iar în vremea asta cercetau cu picioarele, orbește, în covorul de brădiș forfotînd de lipitori. Mulți dintre ăia care n-aveau nici bărci, nici cai, se avîntară în larg, înotînd voinicește. Un flăcău, gol pușcă, încălecase o buturugă și vîslea cu brațele. Strigătele și bălăceala se amestecau cu înjurăturile. Al doilea val, năvălind din tîrg, împinse pe apă, spre uimirea tuturor, sicriile despre care-mi vorbise Enache Pasalac, dimineața, și patru hîrdaie uriașe pentru spălatu rufelor. Într-unul din sicrie, mînuind o jordie lungă de-un stînjen, urcase starostele călugărilor de la bisericuța de pînză".

Pe fundalul acesta alcătuit din elemente atît de spectaculoase, la care am mai putea adăuga scoaterea crucii din apă la Bobotează, sau

vapoarele cu oameni de lemn de pe Dunăre, evoluează totuşi un destin tragic, destinul Mohrenilor. După cele cîteva nopţi de dragoste cu Vetina, părăsind convoiul strămutaţilor din Dobrogea (în urma unui schimb de terenuri cu moşierul Şuţu Buric), Neculai cel cu „faţa de înecat" cade victimă hoţului de cai Ţulea Fălcosu, care-l denunţă ca jefuitor pentru a se acoperi pe sine. Neculai e arestat şi, încercînd să fugă, împuşcat. Clipa în care tovarăşii de drum îl părăsesc, unul cîte unul, şi el, de la fereastra primăriei, vede cum rămîne singur pradă spaimei şi necunoscutului e de un tragism care abia deschide seria. Fiul său, Ion Mohreanu figura centrală, mai precis liantul romanului, va încerca să-şi răzbune tatăl, urmărindu-l pe ucigaş, dar acesta moare subit înainte de a da socoteală. Ion va fi mai departe însoţit de nenoroc, iubirea ocolindu-l, refuzîndu-i-se plenar de fiecare dată, persecutîndu-l. Destin tragic şi absurd, Ion, care suferise o enigmatică detenţie, moare ucis ca denunţător, aşa cum în realitate nu era. Seninătatea lui Sadoveanu şi povestirea în bună parte senzaţională şi anecdotică a lui Panait Istrati rămîn ca valori substanţial diferite faţă de gravitatea ultimelor pagini ale cărţii lui Fănuş Neagu, în care înmormîntarea într-un penitenciar şi situaţiile psihologice extreme (cazul învăţătorului Fulga şi al soţiei sale) ni-l amintesc, cel puţin ca atmosferă, pe Dostoievski. Înfrîngerile repetate ale lui Mohreanu, culminînd cu uciderea lui, sînt punctate simfonic de simbolicele strigări ale îngerului, care prin cea din urmă anunţă naşterea. O naştere dureroasă, ca oricare, presupunînd convulsii şi sacrificii, cu atît mai mult cu cît ea se referă la colectivitatea umană, dar în esenţă o victorie, o deschidere spre un alt orizont.

Cunoscîndu-se vocaţia de povestitor a autorului şi repetîndu-se într-un fel obiecţia ce s-a făcut şi romanelor lirice ale lui Sadoveanu, s-a pus întrebarea dacă *Îngerul a strigat* e într-adevăr un roman. În ceea ce-l priveşte pe Fănuş Neagu, întrebarea mi se pare superfluă, pentru că abordarea unui gen nou a însemnat pentru el şi o schimbare a tehnicii artistice. Aşa cum s-a observat, scriitorul sparge cronologia, renunţă la naraţiunea perfect cursivă pe care o cultiva mai înainte, operează cu personaje-simboluri. El nu şi-a modificat desigur temperamentul liric, dar l-a adecvat unei formule romaneşti, care nu trebuie judecată după formula romanului clasic. În *Îngerul a strigat* se foloseşte şi relatarea „obiectivă", şi povestirea la persoana I, şi fişa de personaj transcrisă brut, parcă din dosarele poliţiei (Mezingher, Stan Vrăjitoru). Modalitatea de construcţie este de un modernism care-l apropie pe Fănuş Neagu de proza mai nouă şi-l distanţează considerabil de umbrele debutului.

Cartea e unitară nu prin compoziţie în sensul strict, ci prin forţa de viziune, de proiecţie originală a unei umanităţi parcurgînd experienţe fundamentale. Dispersiunea materiei, zigzagurile acţiunii, alternanţa planurilor de contrast, a gravităţii cu spiritul mucalit, tonurile şocante formează specificul unui artist pe care îl percepem ca foarte contemporan.

Poet al unui vitalism frenetic, scriitorul nu putea să continue pe drumul prea lin şi prea bătut al naraţiunii sadoveniene şi pe acela excesiv pitoresc şi senzaţional din povestirile lui Panait Istrati. Spre a nu mai

invoca exemplele clasice (Odobescu, D. Zamfirescu, G. Călinescu), Bărăganul lui Fănuș Neagu e văzut în culori violente aromind a ierburi, dar prăbușit sub arșiți și viscole, cutreierat nu de haiduci romantici sau de pașnici vînători, ci de oameni agitați, căutînd fie himera unei fericiri și a unei dreptăți, fie măcar plăcerea unei iubiri fugarnice sau a unei oale cu vin. Imaginea lui e mai păstoasă, în linii mai abrupte, mai febrile, e mai sălbatică, mai senzorială, dominată de mirosul pelinului putred și de nechezatul primăvăratic al cailor. El se apropie prin tragism și poezie de Ștefan Bănulescu, dar fără metafizica și sentimentul naturii misterioase, a atotputerniciei geologice din *Mistreții erau blînzi*. Autorul *Îngerului*... e mai direct, mai bolovănos, mai expresionist, cum s-a spus, mai naturalist, aș adăuga, în sensul romanului american. Dar un astfel de „naturalism" cu hoți și spărgători iubăreți, mîncăi și veșnic însetoșați ne duce cu gîndul la Villon și Rabelais și desigur la *Poveștile* humulești anului nostru.

Nimic mai străin pentru Fănuș Neagu decît scrisul ceremonios al înțelepciunii și politeții. El dispune de un instinct lingvistic excepțional, fiind și pe această linie un „violent", un modern, distilînd într-o expresie rafinată și insolită, ca Arghezi în *Flori de mucigai* și *Poarta neagră*, termenul argotic și vorba măscăricioasă. Tragicul și grotescul, poezia telurică a clipei și umorul atîtor împrejurări, pitorescul și fabulosul sînt pentru noi așa de palpabile și de izbitor plastice datorită unei înzestrări cu totul deosebite. Nu se pot uita comparațiile mucalite, de o savuroasă brutalitate și numele de rezonanță atît de dunăreană : Costică Gurafoii, Țulea Fălcosu, Nae Caramet. Cu stilul său, Fănuș Neagu intră în familia coloriștilor munteni, fraza lui țîșnind cu o mare spontaneitate și naturalețe. Scriitorul poartă în sine un demon verbal neadormit, care-i inspiră toată această poezie sălbatică de viscole și simțuri turbate.

ISTORIE ȘI DESTIN INDIVIDUAL ÎN DRAMATURGIA LUI HORIA LOVINESCU

MARCEL DUȚĂ

După 15 ani de carieră dramatică, Horia Lovinescu este, fără îndoială, nu numai cel mai prodigios și mai interesant scriitor dramatic român de după Eliberare, dar—lucru și mai important—el este și autorul care ne-a dat cea mai reprezentativă operă dramatică a acestor ani, cu oscilații de valoare semnificative în evoluția ei, dar aproape incredibil de unitară. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît, reflectînd o epocă istorică nu lipsită de contradicții interioare derutante, autorul adoptă ca premisă a metodei de creație un fel de luciditate cvasiobiectivistă amintind *oglinda* stendhaliană „purtată de-a lungul unui drum". Horia Lovinescu face parte din acea categorie de artiști rari al căror ideal de personalitate este Marele Anonimat, păstrîndu-și originalitatea pentru actul analitic precreator, pentru ceea ce ajunge cu timpul să devină *Weltanschauung*, și creînd opere a căror viață este independentă, aproape fără relație necesară cu artistul. Și, desigur, dintre toate artele, cea mai potrivită acestui scop, după arhitectură, este dramaturgia. Aci stă desigur rațiunea pentru care într-un recent interviu la Televiziune, Horia Lovinescu declara interesul său exclusiv, de creator, pentru dramă. Și tot aci, credem, se află resursele mereu proaspete ale unei opere în fața căreia spectatorul sau cititorul va atribui totdeauna insatisfacțiile sale nu autorului, ci istoriei — așa cum, în fața unui tablou ale cărui culori au pălit în unele părți, nu învinuim pe artist, ci pe tehnicianul care a preparat culorile.

Această interpretare nu vrea să afirme lipsa de personalitate a dramaturgului. Dimpotrivă, cum remarcam de la început, Horia Lovinescu este autorul dramatic al ultimei perioade cu personalitatea cea mai marcată și mai unitară. Mai mult, el este unicul dramaturg român care a asimilat integral, înainte de orice, experiența celui mai remarcabil înaintaș — Camil Petrescu, în datele ei esențiale, artistice, depărtîndu-se însă de individualismul „dramei absolutului" prin căutarea, în social, de soluții

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 475–483, BUCUREȘTI, 1969

pentru orice dramă. Poate pentru că — asemeni lui Mereș din *Febre* — dramaturgul nostru găsește astăzi justificată „convingerea că, atunci cînd oamenii sînt de bună calitate, nu există drame irezolvabile. Totul e o chestiune de voință și demnitate" (293) [1]. Dar, ca și înaintașul său, Horia Lovinescu va căuta în haosul realității istorice ideile, simbolurile, miturile eterne, în stare să dea lumii noastre *coerență*, dacă nu armonie, *sens*, dacă nu veșnicie, sau, cum se exprimă un personaj, „să sugereze saltul omului într-un ev, să se înalțe pînă la mit" (333).

Așa, tînărul burghez din *Citadela sfărîmată* — comparată ea însăși cu o „arcă a lui Noe" (25) eșuată — , trezit la realitatea vieții de revoluție, încercînd să se facă util prin cunoștințele sale muzicale, prilejuiește altui personaj amintirea mîticilor Orfeu și Acteon, ca sugestie a incompatibilității între clase sociale : „Tinere Orfeu, gata cu ședința de azi? Ai îmblînzit puii fiarei proletare? Bagă de seamă, cînd n-ai să le mai cînți cum le place, îți vor sări în beregată" (65). Și tot ca și Camil Petrescu, unul din personajele lui Horia Lovinescu, el însuși artist, face teoria necesității restrîngerii la cîteva motive artistice, încontinuu aprofundate prin noi interpretări, mereu îmbogățite prin alte idei. „Opera tuturor artiștilor — afirmă Manole din *Moartea unui artist* — e construită în jurul unui număr foarte restrîns de motive, de idei creatoare" (356). Și într-adevăr, opera dramatică a lui Horia Lovinescu se dezvoltă unitar pe cîteva coordonate fundamentale, urmărite de-a lungul timpului în variate întrupări, din alte unghiuri de vedere. Deosebim între acestea : destinul creatorului în raport cu societatea, dualitatea dramatică a ființei umane — combinație inconsistentă de dragoste și ură, sau sublimare monstruoasă sau ideală a unuia din cele două principii esențiale, soarta tragică a individului închis în citadela singurătății, iubirea — vrajă devastatoare a vieții omului, și, înainte de toate, credința în funcția artei de perfectibilitate a umanității. Mai ales această credință în funcția de progres a artei pare a fi ideea primordială a dramaturgului însuși, aceea la care trebuie raportate toate celelalte, pentru a căpăta adevăratele dimensiuni. Este de altfel și ideea care stă la baza primei drame a lui Horia Lovinescu, acea dramă a „obsesiei responsabilității (23) [2] scriitorului față de oameni — „mulțime de oameni [care] vor primi cuvintele [tale] drept în inimă și [pe care] poți să-i faci mai buni, mai tari"(28).

Astfel, cu scriitorul Emil Comșa se deschide seria confruntărilor creatorului cu umanitatea, raportare de ample implicații filozofice și care va găsi în opera dramatică a lui Horia Lovinescu tranfigurații dintre cele mai diverse : contemporane — filozoful Matei din *Citadela sfărîmată* și doctorul Toma din *Febre*; istorice — domnitorul Petru Rareș; folclorice și mitice — artistul și constructorul Manole din *Moartea unui artist* și *Omul care și-a pierdut omenia*; și chiar științific-fantastice,

---

[1] Citatele se fac după : Horia Lovinescu, *Teatru*, București, E.P.L., 1967, dîndu-se doar pagina în paranteză.

[2] Citatele din această dramă, neinclusă în volumul recent, se fac după : Horia Lovinescu, *Lumina de la Ulmi*, București, E.S.P.L.A., 1954.

parodiate în *Paradisul*. Acest raport își găsește însă concretizările cele mai interesante în opera dramatică a lui Horia Lovinescu atunci cînd devine stringent actual, cînd opțiunea nu mai este la latitudinea individului, ci devine un imperativ al existenței.„ Într-o vîltoare ca asta — spune un intelectual din *Cîtadela sfărîmată*, în chiar momentul acut al revoluției — e inutil să încerci să-ți astupi ochii și urechile. *Pentru* sau *împotriva*, ești constrîns să participi." (214). În felul acesta, un raport existențial care-l scotea pe individ din rînduri transformîndu-l într-un „destin excepțional" pare a se generaliza la scara întregii societăți, dînd virtual fiecăruia un destin individual în corelație necesară cu istoria. Drumul realizării deschis fiecărui om, conștiința imperioasă a opțiunii, luciditatea existenței umane — constituie desigur mesajul major al operei dramatice a lui Horia Lovinescu.

Astăzi, în peste zece concretizări de situații dramatice, aceste idei ne apar urmărite sistematic de-a lungul istoriei înseși, din timpurile mitice ale Omului care și-a pierdut omenia, prin secolul al XVI-lea al Patriei cu Petru Rareș, în contemporaneitate — mai ales, și pînă într-un ipotetic depărtat viitor de *science-fiction* în ... Paradis. Intenția de sistematic pare atît de persistentă, încît piesele realizate pînă acum sînt un fel de capitole scrise necronologic, dar lăsînd toate să se întrevadă o singură operă, urmărind aceleași cîteva idei de-a lungul timpului. Încît restabilind cronologia istorică, dar fără a ignora evidentele nuanțări de evoluție ale dramaturgului, vom încerca să redăm scrierilor dramatice ale lui Horia Lovinescu semnificațiile globale.

Omul care și-a pierdut omenia este, în acest sens, drama de sinteză a operei de pînă acum a lui Horia Lovinescu, ea cuprinzînd totalitatea problemelor fundamentale care-l animă pe dramaturg, de la scopul creației umane la dualitatea dramatică a sufletului omenesc, descriind în același timp spirala întreagă a evoluției creatorului. Într-adevăr, Manole este personajul complet al eroului-creator, care consumă pînă la ultimele consecințe criza de însingurare „supraumană", redescoperind, în final, sensul și valoarea umanității. Deși simbolul „pierderii omeniei" îl apropie de Peter Schlemihl — omul care și-a pierdut umbra, Manole este mai puțin un om dornic de cunoaștere, cît unul care vizează creația, căci credința lui, care adună sute de mii de oameni, este că „Turnul o să-i facă pe oameni mai buni și mai înțelepți" (384); și, poate, intenția lui secretă este chiar să devină, cum spune ucenicul său, „omul [care] a detronat zeii și le-a luat puterea" (392). Astfel, Manole face parte mai degrabă din familia lui Faust, și sugestiile în acest sens nu lipsesc. Rătăcirea lui Manole, într-un „cîntec de clopote", în „iarmarocul păcatelor" (414), este un fel de coborîre în Infern, și Vătaful iarmarocului chiar vede în el „unul din preajma Stăpînului" (418). Manole însuși pare a cugeta astfel pe marginea prăpastiei : „Am vrut să fac un pact cu diavolul ! Ce păcăleală stupidă, ca pînă la urmă să descoperi că sub numele lui Lucifer se ascunde o bandă de măscărici și trepăduși !" (419—420). În fond însă, poate fără s-o vrea, poate fără s-o știe, în cei 30 de ani de cînd lucrează la Turnul Lunii, Manole și-a îndepărtat sufletul de tot ceea ce era omenesc. De șase ori construit, de șase ori prăbușit, Manole

pare a fi pierdut rostul acestei construcții, ambiția atingerii scopului pare să se fi rupt de orice rațiune, creatorul ei pare a fi devenit el însuși o umbră a creației. Sclavii au început să fugă de la Turn, blestemîndu-l pe Manole, temîndu-se de „ochii lui de gheață" (384), de „bulgărele de gheață din piept" (420), de aspectul lui de „iasmă"(384), „omnumai cap, fără suflet" (419). Chiar niște declasați se tem de el, găsindu-l „suspect, prea altfel" (406). Manole însuși sfîrșește prin a fi dezamăgit de construcția care nu se încheagă; nu mai e „nici trist, nici vesel, [se simte] numai fără rost" (400). E momentul suprem de criză, în care creatorul descoperă pierderea scopului, inutilitatea puterii fără un sens uman-utilitar, tragismul îndepărtării sale de oameni. „Mi-am măsurat neputința — cugetă Manole — . Nu mai pot îndura. Părăsesc construcția pentru totdeauna. Și puterea. Nu mă mai interesează, nu era pentru mine un scop, ci un mijloc. Am încercat ceea ce n-a îndrăznit să încerce nici un om. De ce n-am izbutit?... Încotro să plec? Nu știu nici eu bine. Nu-mi mai amintesc decît de femeia pe care mi-am luat-o de soție acum 30 de ani. O s-o caut..."(395). Să remarcăm, în treacăt, și aici o atitudine tipică lui Camil Petrescu, al cărui erou, dezamăgit de lupta socială, cînd nu se sinucide, încearcă tentativa realizării prin dragoste [3]. Eroul lui Horia Lovinescu nu abandonează însă definitiv sensul creator al existenței sale, ci pornește pe calea căutărilor, a luptei cu sine însuși, pentru a regăsi scopul pierdut. El se reîntoarce la dascălul copilăriei sale, care-i revelă raportul interdeterminant dintre geniu și oameni, dintre creator și creație. „Te-ai schimbat — îi destăinuie Bătrînul viziunea sa — ca și cum ai purta o mască. Un obraz straniu. N-ai observat că oamenii din jurul tău, cei care au stat mai mult în apropierea ta, și-au pierdut asemănarea cu fiii oamenilor? Sînt pe jumătate mașini. Niște roboți, care totuși — și tocmai asta e înfiorător — mănîncă și se reproduc" (410). În lupta cu Omul Negru — „proiecția neputințelor, lașităților, abuzurilor și tiraniei din lume" (430) — Manole va înțelege că „grandoarea omului nu se poate despărți de mizeria lui" (431), că s-a făcut vinovat de „păcatul absolut — pierderea omeniei" (421) și, mai ales, va recunoaște, învins în orgoliul lui, că, deși nu este „de măsură comună" cu ceilalți oameni, existența sa n-are sens decît „între oameni, logodit cu mizeria lor" (431). Manole își va ispăși, păcatul rătăcirii sale de supraom prin sacrificiu, în apoteoză, verificînd el însuși prin existența sa, prima învățătură a dascălului și găsind „piatra unghiului" care trebuie să încoroneze orice creație — „simțul umanului, solidaritatea cu omul" (409). Să mai notăm că, deși tragedia lui Horia Lovinescu se petrece într-un imemorial timp mitic, dincolo de implicațiile actuale ale problemei, autorul lansează și cîteva semnale de alarmă viitorului prin interpretarea „omului care și-a pierdut omenia" și, ca *Homo tehnicus* sau *Homo abstractus*, „monstru proorocit să apară doar pe la anul 2000" (419).

În intențiile de sinteză ale acestei piese este concretizată în modul cel mai complex și viziunea dualâ a sufletului uman, prin „negativul" cali-

[3] Cf. Marcel Duță, *Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu* „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1/1964.

tăților lui Manole în personajul *oribil* Elonam — al cărui nume chiar este anagrama inversă a lui Manole — , ucenicul goetheean, ale cărui întrupări succesive — robot, păcat, deznădejde—au menirea de a susține, la modul dramatic, confruntarea tragică și delimitarea treptelor sortite creatorului.

Cu piesa *Petru Rareș*, relația destinului, ieșind din universul simbolic al mitului, se stabilește în zona istoriei, cu personaje și evenimente autentice. Desigur, Horia Lovinescu alege un domnitor a cărui viață e adînc împlîntată în legendă, lăsînd deci un loc larg propriilor interpretări în ficțiune. Dar, în fond, aici accentul interesului cade pe două probleme abia enunțate în tragedia evocată anterior : libertatea individuală în fața necesității istorice, și judecata posterității. Petru Rareș, în al cărui trup curge sîngele Marelui Ștefan, e obligat de istorie să schimbe libertatea de pescar cu necesitatea de a deveni „pescar de oameni" (446). Treisprezece ani pescarul rătăcise între ape și oameni, amăgind destinul care-l pîndea, încercînd să-și ardă cu foc însemnul domnesc de pe umăr. Treisprezece ani Petru ocolise tronul, pentru că-l rîvnea prea mult, pentru că se temea de putere — „cea mai otrăvită ispită din toate"(449). Își impusese soarta oricărui om : „Îmi place să mă duc seara acasă și să iau masa pe cerdac cu nevasta și copiii. Pe urmă, să mă culc în iarbă și să privesc hieroglifele constelațiilor. Ascult scîrțîitul carelor, țîrîitul greierilor, și cunosc cît e de frumos sufletul omului cînd se poate oglindi toată bolta înstelată în el ca într-o apă curată și liniștită" (450). Dar cînd mitropolitul Roșca — personajul pandant — îl pune în fața opțiunii, Rareș înțelege că „ceea ce-l deosebește de ceilalți oameni este doar faptul că acceptă soarta cu luciditate", deși, „cînd destinul vine din afară, e o stihie, nu-l dorești, îl suporți" (451). În felul acesta, existența omului este, în concepția dramaturgului, o îmbinare de soartă individuală voluntară și de acceptare lucidă a necesității sociale, în vederea unui scop care sublimează în istorie. Iar hazardul, care se abate asupra individului, nu este, de fapt, decît o necesitate ascunsă a evoluției. Și, cu toată această aparentă tiranie a destinului, măreția umană stă, ca în tragediile antice, tocmai în posibilitatea opțiunii individului.

Fiul de domnitor, ascuns în veac, ar fi putut în definitiv să-și continue pînă la moarte „asceza lumească" (448). Cu atît mai mult cu cît știe că domnia va însemna „duplicitate" (460), încălcarea „onoarei omenești" (494), „asprime, pentru a păstra dreptatea" (483), și chiar, ca la un alt prinț, nebunie (466). Dar, tot ca eroul antic, acceptă calea care știe că-l va duce la pieire, din rațiuni care sînt mai presus de individ, care i se impun. Petru Rareș are viziunea sublimă în care țara sa este „osia unei roți a Europei", păstrătoarea „înțelepciunii și științei oamenilor de demult" (489), moștenire care *trebuie* apărată ! Căci — gîndește Domnitorul Moldovei — ce-i mai rămîne unei țări mici „dacă nu-și apără drepturile și cinstea ?" (467). Îndoielile celui ales își au sursa în conștiința necesității căreia i se va supune, contravenind moralei comune. „Voi vărsa sînge, mult, amestecat, vinovat și nevinovat. Voi pedepsi și voi nedreptăți, voi aduce puțină bucurie și multă suferință ; pentru

că altfel nu se poate, părinte" (452) — se tînguie Domnitorul mitropolitului său. Acesta îl va liniști încredințîndu-l că „păcatele stăpînitorilor și cele ale oamenilor de rînd nu se judecă cu aceeași măsură" (449) și luînd asupra sa „păcatele" Domnului! Rezolvarea dramatică a judecății prin această scindare este desigur ingenioasă, deși cam simplificatoare, iar implicațiile confuze; cu atît mai mult, cu cît disocierile de acest fel, pe care le poate realiza posteritatea, ar fi putut constitui substanța unei dezbateri dramatice dintre cele mai interesante.

Citadela sfărîmată și *Surorile Boga* sînt drame ale revoluției, în care toate raporturile dintre oameni, dintre idei capătă brusc un caracter acut, necesitatea opțiunii — cum remarcam la început — devenind imperioasă. Revoluția socială se dezlănțuie asupra individului în mod neașteptat, ca ceva „mai presus de ele, mai presus de toate" (242). Oamenii devin „niște frunze pe apă, duse de curent" (189), sînt zdrobiți, dacă nu au luciditatea înțelegerii realității în sensurile ei obiective, iar nu în dorințele sau prejudecățile lor, dacă nu-și găsesc un loc în angrenajul imens. „Trebuie să ies din mine — mărturisește Ioana, poate cea mai greu încercată în suferință dintre surorile Boga — , trebuie să ies din propria mea carceră. Altfel nu mă pot salva. Dacă totuși continui să trăiesc, atunci am nevoie de un rost și o justificare. Altfel, asta nu-i viață, ci chin și degradare" (216). Poate că personajele acestor drame sînt cam simplificate, acțiunile lor ușor schematice; dar evenimentele culminante, adevărate explozii ale timpului, simplifică și schematizează ele însele. Comunistul Pavel vede în revoluție un fel de dialectică devenită tranșantă și implacabilă pentru realitate. „Putregaiul se curăță numai cu toporul. De abia după aceea trebuie alte unelte". Pentru Pavel omenirea stă pe roți care se contrabalansează — iubirea și ura, altfel, „nu e bine, se răstoarnă" (191). Desigur, el vede „toate aceste lucruri nu ca scopuri în sine, ci ca trepte și mijloace. La capătul lor omenirea va găsi fericirea" (217). În definitiv, regăsim aici, altfel exprimată, aceeași idee primordială a dramaturgului însuși, semnalată încă din prima sa piesă, parafrazată mai pe larg de intelectualul Mereuță, care „e convins că oamenii se perfecționează încontinuu și că într-o zi vor fi fericiți! — Nu de la sine, ci căutînd și acționînd împotriva cauzelor de nefericire... prostia... ignoranța... războiul..."(183).

Valoarea umană remarcabilă, însă, a acestor drame rezidă, în mod paradoxal, în semnificațiile experienței unor exemplare rivale revoluției, care refuză să se integreze, acceptînd condamnarea realității. Tipul categoriei este Matei Dragomirescu din *Citadela sfărîmată*, întrupare a ideii de „supraom", considerîndu-se „în elita de 20% a omenirii" (13), filozof de nuanță obiectivistă, profesînd principiul „vivere pericolosamente", dar în fapt fiind un cinic pasiv, care-și dojenește fratele mai tînăr pentru elanurile donquijotești, un Narcis sterp și fatalist, care conchide, în fața noii realități: „Nu sînt făcut pentru timpurile astea" (58). Și tot ca eroul lui Camil Petrescu — cum deja am mai remarcat, dar aici mult mai aproape de „drama absolutului" a aceluia — , Matei încercă să se salveze prin iubire, ca printr-o „altă viață" (79). Este iubirea-„vrajă" (33), iubirea-„blestem" (42), care îl mistuie pe om pătimașă

și acaparatoare, apropiindu-l de moarte. Matei va mai agoniza un timp, încercînd să rescrie mitul medieval al iubirii dintre Tristan și Isolda, dar, sufocat de închisoarea care a devenit Citadela, se va sinucide, negînd totul : „Poate nici dragostea noastră nu e făcută pentru timpurile astea" (58). De ample rezonanțe semnificative este aici ideea de citadelă individualistă care se prăbușește sub suflul exploziei realității, idee a singurătății omului, uneori multiplicată la diverse personaje, prezentă chiar în drama istorică *Petru Rareș* : „Sîntem trei singurătăți — spune Domnitorul tovarășilor lui de pribegie. Trei oameni ferecați în destinele lor ca în niște cetățui" (486). Un început de „tragedie a supraomului" este și pictorul Alec Gorăscu, din *Surorile Boga*, confruntat cu revoluția. El schițează teoria singurătății acestor *monștri* „nesolidari cu oamenii și care au perversiuni teribile, din care se recrutează artiștii, asceții, războinicii. Ei îi privesc pe oameni ca pe niște abstracțiuni puse sub sticlă. Generozitatea, devotamentul și dragostea de oameni sînt curate invenții. Nu le au decît pseudoartiștii. Cei adevărați nu-și pot permite astfel de luxuri" (194—195). Personajul dual al eșuatului Pygmalion este fratele său Petru, mult simplificat în ingenuitatea lui, el însuși întruchipare eșuată a filozofiei lui Matei, dar care va reuși în final, prin simplitate și acceptare, să se salveze uman prin schematica învățătoare activistă Caterina. Perechea celor doi frați este însă prea inconsistentă, și atunci trebuie să căutăm pandantul pasivului Matei în energica Bunică, om de știință, de o probitate morală infelexibilă, admirînd la om „măsura și luciditatea" (77) și îmbrățișînd „realitatea asta, chiar cînd e tragică", oricum preferînd-o „jocurilor de oglinzi" (30) ale nepotului ei.

Această concepție a omului dedublat dramatic în rău sau bun formează programatic chiar substanța micii *întîmplări* din ciclul *Dramele războiului*, în care cei doi frați Peter și Oswald sînt supranumiți de oameni *Îngerul* și, respectiv, *Diavolul ghebos* (159). Dramaturgul pare să ne sugereze chiar o explicație cvasinaturalistă a fenomenului atunci cînd Mama se lamentează fiului rău : „Cînd eram însărcinată cu tine, tată-tu începuse să bea. Mă bătea în fiecare zi. Se încurcase cu alta. Și tu erai un copil așa de... de altfel... și sălbatic. Ți-am dat să sugi fiere, nu lapte" (94).

Hanul de la răscruce raportează existența individuală la cataclismul prăbușirii întregii omeniri. Confruntarea se face și aici la niveluri diferite dar adîncimea dramei o dă Profesorul filozof, pe care amenințarea continuă (a bombei atomice) îl conduce la rațiunea sinuciderii. Profesorul a terminat tocmai „o carte mare" care demonstrează că „existența e o condiție absurdă, la care omul poate și trebuie să renunțe în mod liber, nu din disperare, ci din bun-simț !" (115). Căci, „dacă nu e eternă, existența e un non-sens. O absurditate" (116). Iar perspectiva neantului iminent pune această problemă cu maximum de acuitate : „Între existența omului și a păduchelui nu mai e nici o diferență. Însă păduchele poate să trăiască pentru că nu știe că va muri peste cîteva ore, pe cînd omul știe"(116). Puterea supremă deținută de om pare a fi echivalentă cu pierderea demnității sale, a sensului existenței : „Bomba atomică reduce la adevărata

ei valoare, de balon de săpun, grandioasa istorie a omenirii. Raportate la durata celui mai parvenit astru, piramida lui Keops și racheta cosmică sînt simultane. Toată istoria omenirii a durat cît un căscat al zeilor" (124). Viața omului devine astfel o continuă „amînare" (165), o agonie poate; dar „totul e atît de nedrept — țipă tînăra Logodnică — încît trebuie așteptat pînă la capăt, fără slăbiciune. Cu răzvrătire" (154). Păcat că acest început de tragedie modernă sfîrșește într-un fel de fericită parodie, în care chiar Profesorul, renunțînd la „veleitățile de gînditor", are iluzia unei noi vieți posibile, prin dragostea pentru femeia regăsită după 20 de ani.

Doctorul Toma din *Febre* împlinește dezideratul pioneratului apostolic, înțeles într-un mod exagerat, căci el va rămîne în Deltă, ca simplu doctor, și atunci cînd e convins că a devenit înlocuibil, putîndu-și găsi o realizare superioară în cercetare. Sacrificiul lui ar putea fi considerat inutil, născut din „orgoliu de intelectual mic-burghez care aștepta să fie întîmpinat cu osanale de admirație și recunoștință" (262), act de „independență" „donquijotism caraghios" (270), „egoism din ambiție", dacă n-ar avea scuza oroarei de compromisul în care căzuse neștiut. „Ceea ce numești tu egoism — replică doctorul mîndru — mă face să mă simt mai cinstit față de mine și de oameni, mă curăță și mă ridică..." (270). Drama lui Toma în luptă cu mediul ostil este adîncită de drama interioară a luptei cu iubirea mistuitoare, „împinsă pînă la marginile irealului și ale absurdului" (249), pentru soția care nu-l urmează — „femeia unică, de care ai nevoie, fără de care nu ești întreg, fără de care ești singur, stingher, neîmplinit" (291).

Cît despre sculptorul Manole Crudu din *Moartea unui artist*, el este tipul cel mai conturat de artist biruitor, echilibrat și armonios — „clasicul în viață" (320) — pentru care, „în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, unica soluție pentru om e de a rămîne cu înverșunare fidel lui însuși, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului și de a cîștiga teren pentru ordinea lui umană" (360). Pentru Manole „funcția artei e să afirme și să ordoneze, nu să nege și să dizolve" (335), fiind convins că „arta este, înainte de orice, semnul puterii omului asupra haosului și morții" (349). De aceea, confruntat în boală cu iminența sfîrșitului, sculptorul va da chip morții înseși, materializînd astfel frica omului de neant, pentru ca s-o îndepărteze apoi de sine. „Niciodată — spune Manole ușurat murind — n-am fost atît de liber și de puternic" (379).

Criza de haos prin care trece Manole ne permite să întrevedem sufletul împărțit al artistului chiar atunci cînd drama rămîne interioară. Și iarăși, această dualitate devine consistentă și individualizată în cei doi fii ai lui Manole — Toma, căruia i-a dat *lumina*, și Vlad, pentru care au rămas *tenebrele* (359) și care este, iarăși, poate „prețul pactului făcut cu dracul" (348).

Simptomatic este că acestă dualitate umană poate evolua, în anumite împrejurări, în chiar ruptura personalității. În momente de criză a bolii sale, Manole vorbește cu un „tăcut interlocutor": „Nu pricepi o dată că sîntem doi străini? Tu ești alt Manole Crudu. Cel care stătea sus, pe buza prăpastiei" (376). Iar Mereuță, în altă dramă, în alte

condiții sociale, într-o evoluție discontinuă constată aceeași ruptură: „Uneori, cînd mă gîndesc la mine, cel de odinioară, am impresia că văd un om străin, care, de pe celălalt mal al unei ape, mă privește cu ochi mîhniți și nedumeriți. Treaba lui!"(226).

În fine, *Paradisul* este o spirituală parodie de anticipație, în genul literaturii *science-fiction*, în care raportul civilizație — cultură este absolutizat în primul termen pînă la... robotizarea individului, rupt nu numai de creația care i-a dat demnitatea umană, dar chiar de aspectul simplu al muncii. Această lume pare să fie ideală, căci nu se compară cu nimic. Dar „orice sistem e perfect pînă cînd se bagă în rotițele lui un fir de praf străin, neprevăzut" (557). Și acest neprevăzut este *omenescul*, venit de pe o planetă străină numită Pămînt.

Astfel, dramaturgul Horia Lovinescu, care debutase în 1953 prin a susține că esența omului consistă în responsabilitatea față de semenii săi, ne încredințează azi că sensul lumii căutat oriunde, oricînd, nu poate fi decît unul singur: umanitate.

EVOLUȚIA LITERATURII ȘI ACCIDENTELE SINCRONISMULUI

HENRI ZALIS

Am fost întrebat de cîțiva cititori dacă nu comit în cercetările mele despre romantismul românesc [1] eroarea de a exalta personalitatea acestuia dincolo de adevărata lui valoare. Valoare care, mă previne Șerban Cioculescu [2], nu poate întrece forța lui știută de emisie, confirmată pe plan european și care, potrivit unor reguli de concordanță, exclude detașarea explozivă de condiția generală de manifestare a curentului. Judecat după un criteriu absolutizant și rigid, numai prin prisma simetriilor istorico-literare sau redus la trăsături dispersate și ca atare catalogat minor [3] (cum se și întîmplă în secțiunea ce i-a fost rezervată în *Istoria literaturii române* moderne, București, Casa Școalelor, 1944), romantismului românesc i-ar fi lipsit, chipurile, vitalitatea emancipării, iar în absența unui corp de doctrină, vocația teoretică. Așa pusă problema sînt obligat să-mi precizez unele opinii, reluîndu-le și dezvoltîndu-le, în consens cu noile preocupări.

Sigur că romantismul românesc nu poate fi disociat, cel puțin ca model estetic și ca impuls înnoitor, de unele dintre obiectivele romantismului european. Însă cum m-am silit să arăt în lucrarea consacrată acestei chestiuni nu fiindcă am vrut să imităm am parcurs fecunda vîrstă romantică. Pentru cultura și civilizația noastră romantismul a fost prima formă a originalității. Chiar dacă întîrziată, originalitatea de care vorbim și-a cîștigat substanța prin desprinderea treptată de contagiuni conjuncturale și chiar de aluviuni primite mai statornic. Oricum, n-am

---

[1] H. Zalis, *Romantismul românesc*, București, E.P.L., 1968, p. 230.

[2] V. „România literară", I, nr. 7, 21 noiembrie 1968, p. 15.

[3] Îmi amintesc că Pompiliu Constantinescu în articolul *Romantismul românesc*, inclus în volumul postum de *Eseuri critice* , polemiza cu Șerban Cioculescu, contestîndu-i obiecțiile. El vedea în programul „Daciei literare" și în spiritul de echipă al romanticilor pașoptiști o realitate pe care nici un fel de descriminări nu pot s-o eludeze.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3. P., 485–492, BUCUREȘTI, 1969

fost obedienți fiindcă ne-a plăcut să preluăm, ci pentru că am vrut să ne regăsim. Exercițiile au, probabil, farmecul lor, farmecul demersului incipient, din care copierea nu era exclusă[4]. Atitudinea pe care am adoptat-o însă prin ele a fost trebuincioasă progresului și eroică în măsura în care ne-a mîntuit de pastișă. Dacă astfel stau lucrurile, procesul caracteristic al afirmării literare românești n-a fost în decursul timpului sincronismul (sau numai sincronismul), ci receptarea la momentul oportun (cel mai propice istoric) și încorporarea contribuțiilor vieții intelectuale din afara țării în fluxul formării noastre spirituale.

În raport cu trecutul vitreg, care ne-a frustat de clasicism, Lovinescu avea dreptate să vadă în revoluția de la 1848 o schimbare radicală și, mai precis, momentul noii orientări[5].

Dar, dacă am fost pe plan literar siliți să „ardem etapele" și să refacem contacte pe care la timpul lor nu le-am putut stabili, este de înțeles că la noi nu s-a săvîrșit un act de *sincronism*, ci mai degrabă, și în primul rînd, unul de *recuperare*.

Abaterile provocate de poziția noastră geografică, de factorii politici în acțiune în secolele XVII-XVIII explică întîrzierea cu care ne-am solidarizat cu mișcări sau procese ale evoluției literaturii occidentale. Nu e locul să discut aici care înrîuriri (modelatoare sau catalitice, pentru a relua termenii lui Blaga) ne-au marcat mai evident. Cert este că Lovinescu însuși resimțea pe undeva oarecare dubii față de principiul sincronismului estetic, de atîtea ori precumpănitor exterior pătrunderii și conexării influențelor, transferului mediat de motive și sugestii artistice prestigioase. Eminentului critic îi aparține reflexia următoare: „Contemporană sau nu, orice operă reprezintă un corp organizat ce poate fi și trebuie studiat în virtutea unor legi interioare..."[6]. Cu atît mai mult ceea ce este valabil pentru o operă izolată se dovedește valabil pentru o literatură privită în ansamblul ei. Încît îmi propun, în spiritul acestui adevăr verificat, să examinez chestiunea bivalenței literaturii noastre din secolul al XIX-lea și, în strînsă legătură cu aspectul amintit, să relev semnificația notelor de clasicism, iluminism ș. a. depistate de diverși exegeți în realitatea literară romantică a aceluiași veac.

★

Pînă la apariția romantismului sincronismul n-a acționat în literatura noastră decît intermitent și fără consecințe notabile. Nu cred că desfid clasificările afirmînd că după romantism, cînd efortul de recuperare este total, asistăm la un dublu proces: refacerea terenului pierdut și inițierea în experiențele „la zi". Din ipostază veleitară sincronismul devine acum principiu de lucru. Ce s-a întîmplat însă în romantism? A fost,

---

[4] Numeroși sînt cei care resimt impresia aceasta ca o certitudine. Paul Georgescu într-o încercare de sinteză asupra epocii nota: „Problema originalității nu se poate pune fiindcă este o creație romantică, în clasicism toți își propun să copieze..."

[5] E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, București, Edit. Ancora, 1928, p. 187–191.

[6] V. în *Istoria literaturii române contemporane Mutația valorilor estetice*, vol. 6, București, Edit. Ancora, [1929], p. 50.

în răstimpul acesta, sincronismul absolut? Greu de răspuns tranșant. Cert este că, dacă se poate vorbi de o simultaneitate în manifestarea inspirației poetice (și a programului de transmutare) o dată cu simbolismul și instrumentalismul (raport sub care Macedonski este un deschizător de drumuri chiar și pentru francezi, fiindcă îl anticipează pe René Ghil), sincronia întîrzie să se producă în primele șase decade ale secolului. Cînd în Occident, după 1840, romantismul declina, pregătindu-se crepuscular să cedeze locul realismului critic, la noi romantismul este în plin avînt. Chiar și acolo unde nu lipsesc notele clasiciste sau iluministe liantul e furnizat de romantism (între 1830—1870), încît problema care se pune este de-a ști ce raport se poate institui între nepotrivirile literare de moment și post-sincronismul romantic. Întîrziat ca fenomen artistic, romantismul românesc are conștiința necesității și oportunității lui, de bună seamă oportunitate esențial patriotică și umanistică, încît pentru prima dată la noi el își poate recunoaște nu numai legitimitatea (cum s-a mai întîmplat doar cu Școala ardeleană), ci și aliații. Împrejurarea, unică în felul ei la noi, permite însumarea în scrisul romantic a accentelor clasice sau iluministe și tot ea explică de ce perioada romantică, cu mentalitate unitară, nu exclude împărtășirea cu sufletul antic, cu revendicările enciclopediștilor sau cu dilemele preromantice. Ambivalența sau poate polivalența stă în epoca romantică, la noi, sub semnul *necesității*, al unor lesne detectabile imperative de cristalizare spirituală pe care sincronismul nu părea încă în măsură să le satisfacă.

Atom însingurat, că sincronia nu va acționa, pînă pe la 1830, decît accidental și superficial în sensul expus de Lovinescu ne-o dovedește — și încă atît de ineluctabil — însăși *Țiganiada*. Poemul lui Ion Budai-Deleanu desfide directiva literară la modă — clasicismul — și proclamă un mesaj antifeudal. Este un punct de vedere mai recent pe care fără nici un fel de ezitare îl îmbrățișează și Paul Cornea : „Pretinzînd că-i respectă pe clasici și lucrează în marginea exemplului lor, el (Budai-Deleanu — n. n.) contrazice în fapt vechile modele și se abate de la normele idealului clasic". Mai mult, *Țiganiada* este considerată ca un act de rebeliune atît în plan filozofic, cît și artistic. Tot Paul Cornea constată : „Protestul social, umanismul luminist, poporaneitatea și mesajul patriotic ce caracterizează *Țiganiada* nu se puteau exterioriza într-o formă osificată, strînsă în chingile regulilor, modelată după prototipuri celebre, dar necorespunzătoare realității locului și momentului istoric" [7]. În favoarea tezei enunțate, cel dintîi argument îl furnizează deosebirea dintre universalitatea eroilor clasici și caracterul anistoric al acțiunii (teoretizat de Boileau) și grija lui Budai-Deleanu de a localiza intriga și personajele. Limbajul popular al personajelor, cu fonetisme țipătoare este pe deplin grăitor pentru tendința pomenită.

Dacă seva antifeudală circulă sub pojghița fragilă a vechilor dogme, în plan strict poetic divorțul de clasicism este și mai categoric. Umorul, burlescul conduitei eroilor descind din Renaștere, îl evocă pe Rabelais și prefigurează romantismul. Interesul pentru concretul existenței respiră în

[7] Paul Cornea, *I. Budai-Deleanu, scriitor de renaștere tîrzie într-o renaștere întîrziată*, în *Studii de literatură română modernă*, București, E.P.L., 1962, p. 578.

caracterizarea esențial senzorială a primitivității protagoniștilor și este de natură a face evidentă distanța ce-l separă pe Budai-Deleanu de doctrina clasicismului, care recomandă considerarea indivizilor exclusiv în lumina fizionomiei lor morale. Expresivitatea limbajului și marea pregnanță coloristică țin de umanismul postmedieval și contravin în chip romantic refuzului clasicist de a extinde vocabularul pînă în sfera argoului. Dacă sincronismul ar fi funcționat conscvent, orientarea autorului n-ar fi ultragiat universul clasic, „ordonat și poleit" al directivei curente în epocă.

Judecînd după acest exemplu, am putea zice că integrarea noastră în „rețeaua determinantelor europene", de care s-a ocupat cîndva Blaga [8], a solicitat, pe lîngă acte de acceptare deplină, și un însemnat coeficient diferențial. Acest coeficient deosebitor de culturile emitente (astfel denumea Tudor Vianu unul din termenii cu care stabileau alianțe ideologice culturile de absorbție [9]) decurgea din specificul genetic al culturii noastre. Blaga a sesizat că matricea stilistică a culturii române este una de aspect continuativ, în vreme ce aceea a popoarelor apusene este succesiv-dialectică, înfățișîndu-se ca o alternanță, ca o cadență de epoci. Particularitatea are, între alte consecințe, apariția impulsului disociativ între influențele catalitice și cele modelatoare; dacă remarca lui Blaga este confirmată de fapte, rezultă că literatura noastră alcătuiește un cîmp de verificări al impulsului disociativ de care aminteam, în sensul că unei linii (Gh. Lazăr, Kogălniceanu sau Maiorescu, Eminescu, Coșbuc) de inducțiune germană (influență catalitică) îi putem opune o linie de inducțiune franceză (Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri, Macedonski), care „se înfiripă și se desăvîrșește sub auspiciile unei influențe modelatoare".

Consecința alternanței de influențe catalitice și modelatoare pare a fi dubla deschidere spre romantism și clasicism (sau romantism și iluminism ori realism critic). Jocul ambivalenței își află, cred, sorgintea în acest fenomen. O secțiune verticală în istoria literaturii române va învedera cît de viu se leagă faptele și cum se grupează ele nu pe principiul sincroniei, ci în funcție de nevoile terenului social care le fructifică. Transmițătorii externi pot îndeplini mai devreme sau mai tîrziu un rol în propagarea curentului, dar intensitatea procesului este dată numai de reacția organismului care îi acceptă și întreține.

Că este așa și că sincronismul n-are caracterul unei aplicabilități mecanice, că, de fapt, totul este reductibil la oportunitate ne-o dovedesc și concluziile la care au ajuns cîțiva dintre istoricii și esteticienii noștri de renume. Ion Breazu într-un studiu remarcabil, *Temeiurile populare ale literaturii române din Transilvania* [10], constată că orientarea spre clasicism a cunoscut exagerări din ignorarea criteriului oportunității. În atmosfera artistică și ideologică de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea

---

[8] L. Blaga, *Influențe modelatoare și catalitice*, în *Spațiul mioritic*, București, Edit. Fundațiilor, 1936, p. 313–316.

[9] T. Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, comunicare prezentată la Congresul de istorie literară convocat la Budapesta între 1 și 3 XI 1955.

[10] Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 5–31.

latiniștii, se știe, s-au întors spre clasicism ca spre o sursă de regenerare națională, deschizîndu-se mult mai rezervat noilor orizonturi literare auspiciate de preromantism. Practica denunțată amenința să afecteze dezvoltarea viitoare a scrisului ardelean. Exegetul consideră că redresarea de pe urma abuzului de clasicism, a saturării cu modele clasice, este fondul popular. Vocația literară pentru diversitate nu trebuie siluită prin transpuneri servile, prin copiere, ci prin modelarea idealului literar după cum înclină poporul, omul simplu, „fiindcă poporul nu se abate de la natură". Și mai departe, cum notează același, clasicizanților „haina clasică nu le șade bine, cînd încearcă să facă mișcări mai îndrăznețe apare sub ea portul țărănesc".

Prof. Al. Dima reflectează în același spirit. Observației că neoclasicismul nu se înfățișează la noi sincronizat, ci întîrziat față de izvorul său îi urmează imediat o precizare prețioasă: „Istoriografia literară a identificat de mult în luminism, neoclasicism, preromantism și romantism, apoi, în ce privește mai cu seamă ultima perioadă, în realism, principalele curente către care s-au îndreptat solicitările literaturii române în epoca cercetată.

Față de izvoarele lor toate acestea nu ni se înfățișază sincronizate, ci — în genere — întîrziate în diferite feluri. Aceasta a fost situația luminismului, a neoclasicismului, a preromantismului, mai puțin a romantismului, mai concordant cu apariția lui în Apus. De asemeni, e de observat că durata curentelor [...] a fost mult mai lungă la noi decît în Occident. Luminismul și-a perpetuat, de pildă, ecourile pînă tîrziu, de-a lungul veacului al XIX-lea, cînd nu mai era activ de mult în Occident, iar preromantismul și romantismul, ca și realismul, și-au prelungit de asemeni eficacitatea pînă către sfîrșitul secolului și dincolo de granițele acestuia. În ce privește neoclasicismul sau clasicismul întîrziat, cum i se mai spune, acesta a alcătuit o tematică și o pătură mai subțire...,, [11]. Legat prin rationalism de iluminism, neoclasicismul românesc nu devine școală și nu se impune prin creații ieșite din comun, în primul rînd fiindcă nu sînt întrunite o serie de condiții favorabile afirmării lui. Neavînd tradiții la care să se raporteze și, mai ales, suferind înrîurirea neoanacreontismului grec, ale cărui impulsuri generează apariția formelor decadente, acest clasicism întîrziat se susține prin cîțiva scriitori fără mare audiență, cînd nu sînt de tot modești.

Împrejurarea de a ne fi afirmat tîrziu prin valori perene și-a găsit cel mai adesea explicația în setea de avansare rapidă, improprie gestației, și în starea de înapoiere socială. În fond dorința de a promova nu are nimic reprobabil și nu poate fi invocată ca o acuzație. Ridicarea la dimensiunea secolului corespunde unui moment de răscruce: trecerea de la feudalism la capitalism și trezirea conștiinței naționale. În marea competiție europeană predilecțiile romantice prepară expansiunea gîndirii și asigură înflorirea multilaterală a gustului de frumos. Dacă însă acum sincronismul ar fi lucrat atît de stăruitor cum s-a spus, pașoptiștii n-ar fi

[11] Al. Dima, *Introducere generală*, în *Istoria literaturii române*, vol. II, București, Edit. Academiei, 1968, p. 14—15.

trebuit să se dezintereseze de utopismul socializant al lui Fourier sau de onirismul lui Gérard de Nerval. Pînă la un punct am asimilat datele exterioare și în mai redusă măsură fondul lăuntric al romantismului. Dar, desigur, nu rămînem la niște latențe. Cernem din dinamica ideilor ce ni se potrivește, ce concordă cu obiectivele noastre patriotice și umaniste. În același timp sincronizarea cu Europa suferă de pe urma atitudinilor mimetice, „corijate și amendate însă rapid — cum relevă Paul Cornea — datorită conștiinței vii a specificului național".

Atingem cu aceasta o problemă de majoră semnificație. Nici vorbă nu vom încerca în cadrul de față s-o epuizăm, ci numai să-i degajăm unele implicații relative la modul în care specificul național a potențat îmbinarea romantismului cu clasicismul. Și, derivat din aceasta, să vedem care a fost aportul spiritului clasic pe harta spirituală și literară a veacului al XIX-lea românesc.

A discuta, fie și succint, în sfera bine delimitată a prezentei cercetări despre specific național înseamnă a stabili o relație între cîteva categorii. Pasionat din totdeauna de specificitate, după cum sesiza Mihai Ralea [12], artistul nu se poate sustrage obligației de a exprima prin opera sa generalul. Însă între specificul istoric și generalul uman apare ca intermediar etnicul, punctul de întîlnire al universal-umanului și individualului. De ce romantismul exaltă specificul național? Fiindcă clasicismul, adoptînd forme de expresie comune și adăugîndu-se la izvorul de inspirație al antichității, condiționează o singură școală, opacă la varietatea sufletească a imperativelor.

Aplicîndu-ne aici asupra chestiunii specificului național, încercăm o diagnoză pentru psihologia estetică a generației prepașoptiste, cea care adoptînd romantismul adîncește mentalitatea națională, al cărei reflex romantismul se proclamă că este. Cum puterea de penetrație a umanismului clasic n-a putut bloca la noi interesul pentru sistemul deschis de valori recomandat de romantism, s-a ivit un ideal cu o formă națională proprie de spiritualitate, în vibrația căreia alternează, după o motivație culturală propice, două unde ce nu pot fi despărțite de complexul sufletesc și estetic din care fac parte. Sîntem astfel puși în situația de a înțelege mai complet de unde provine ambivalența literaturii române în secolul trecut și pe fondul armonios care a integrat-o de ce sincronismul a fost nu o dată deviat sau întîrziat de la obiectivele sale funcționale.

Într-un eseu de înaltă ținută, *Profilul spiritual al poporului român*, Ath. Joja conchidea la capătul unei riguroase demonstrații: „Consider caracteristică pentru psihologia românului apolinizarea fondului dionisiac, disciplinarea și inflexiunile patosului violent la exigențele formei și măsurii. În fond, un efect al istoriei sale, al originilor sale, al experienței sale de viață [...] cultura română e de tip apolinic" [13]. Vom reține că, precum Spengler susținea că există o strînsă corelație între felul culturii și modul

---

[12] M. Ralea, *Expresie individuală și expresie socială în artă*, în *Scrieri din trecut*, București, E.P.L., 1963, p. 200—207.

[13] V. *Logos și ethos*, București, Edit. politică, 1967, p. 275—312.

de a trata spațiul, acad. Ath. Joja subliniază că spiritualitatea românească poartă pecetea spațiului în care s-a format. În interiorul carpatic, ce beneficiază de un climat temperat și a cărui caracteristică e ilustrată de unitatea genetică și de variația armonioasă a peisajului, s-a plămădit personalitatea poporului român. Polemizînd cu Blaga în legătură cu aprecierea aportului culturii franceze, Ath. Joja consideră că influența franceză a fost precumpănitor catalitică, spiritul francez corespunzînd aspirațiilor intime ale conștiinței românești și trăsăturilor de bază ale latinității. Cu asemenea însușiri influența franceză ne-a ajutat, afirmă autorul, să ne precizăm fondul psiho-etnic și să ne definim aspirația originară. O istorie tumultoasă n-a făcut decît să întărească, gradat, datele procesului formativ pe linia continuării unei personalități naționale temperate, rezultată din lupta cu vicisitudini felurite. Cînd Ath. Joja crede că putere armonizatoare reglează porniri contradictorii el are în vedere o dialectică precisă: „Vivacitatea dansurilor și umorul proverbelor, al zicalelor reprezintă revanșa asupra unor realități care, timp îndelungat au fost crude. Ele neagă la nivelul artei și al reflecției aceste realități, care ele însele apăreau ca tot atîtea negații".

Potrivit acestei viziuni, cugetarea cronicarilor, filozofia lui D. Cantemir, gîndirea cărturarilor ardeleni, poezia lui Eminescu și Arghezi, pictura lui Grigorescu și Luchian, sculptura lui Brâncuși, meditațiile lui Xenopol, Iorga, Pârvan caracterizează sufletul culturii românești și îi numesc pecetea, stilul ei apolinic. Pe semne că Wölfflin [14] nu se înșelase cînd integra în specificul național elemente recoltate din structurile senzoriale auditive și olfactive spre a diferenția mentalități estetice și psihologii naționale.

Ca să revenim la literatura noastră din secolul al XIX-lea, Ath. Joja susține că poezia lui Eminescu este cea mai expresivă pentru spiritul apolinic. Aprecierea nu ignorează conținutul patetic al lirismului eminescian, ci consideră modelarea în sens rațional a acestui conținut (Ath. Joja este consecvent cînd, referindu-se de exemplu la Arghezi, vede în poezia acestuia„ o admirabilă apolinizare a dionisiacului uman"). Dar spre a nu ieși din sfera strict romantică să rămînem la exemplificările din *Luceafărul*. În celebrul poem, conflictul dintre pasionalitate (dionisiacul) și raționalitate (apolinicul) face ca logosul însuși să nu fie scutit de ispitele erorii. Hyperion reprezintă universalul ca daimon, însă și el se supune pasionalității. În dubla lui postură el vrea să se dezlege particularizîndu-se. Cum era de așteptat, demiurgul îi arată nesăbuirea de a se voi muritor, de a abdica de la eternitate. O clipă tulburat de dionisiac, Hyperion își recapătă seninătatea, se reînchide „în desăvîrșirea universalității". Efemerul, pasionalul se eclipsează, iar universul devine cadru, „păstrînd o eternitate care lucește fără viață".

Drama Luceafărului închide și sîmburele ei rațional, secretul ambivalenței clasice și romantice cu aceea frumoasă și pilduitoare rezolvare pe care cultura noastră, ostilă închistării, a dat-o vechii dispute dintre antici și moderni.

---

[14] H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung*, 1921.

Sincronismul estetic (de cel ideologic, cum l-a definit Lovinescu, nu ne-am ocupat decît în treacăt) nu trebuie aşadar redus la simple şi osificate simetrii literare. Sentimentul simetriilor este paralizant dacă nu-l coroborăm cu factorul etnic diferenţial care este specificul naţional, în cazul nostru cu fondul patriotic şi umanistic, şi dacă nu avem în vedere tradiţia literară ale cărei reacţii condiţionează orice înnoire. În secolul trecut momentul autohton a scăpat alternantelor orbite de influenţă şi s-a reliefat exploziv prin Eminescu. În felul acesta dimensiunea firească a sincronismului pînă la 1866 este intim legată de accidentele peisajului cultural şi de toate urmările ieşirii din inerţia orientală, căreia epoca anterioară îi plătise un atît de greu tribut.

Despre competența și pasiunea cu care George Călinescu a condus timp de cincisprezece ani Institutul de istorie și teorie literară din București, care azi îi poartă numele, s-a scris pînă acum destul de mult, însă în întreaga ei amploare activitatea aceasta urmează abia a fi reconstituită. Cumulînd cu inegalabilă strălucire și calitatea de director și pe cea de profesor, G. Călinescu se pregătea întotdeauna foarte temeinic pentru fiecare ședință, încheind discuțiile cu concluzii dezvoltate. Uneori revenea asupra problemelor abordate, în intervenții scrise pe care le redacta acasă în intervalul dintre ședințe. Notele pregătitoare, fișele și textele care jalonează această activitate evident ar trebui să fie triate și studiate sistematic în totalitatea lor. Deocamdată, îndemnați și de momentul aniversării a 70 de ani de la nașterea marelui scriitor, publicăm trei manuscrise extrase din voluminoasa arhivă rămasă în urma celui dispărut, mulțumind și pe această cale tovarășei sale de viață — Alice Călinescu — pentru bunăvoința cu care ne-a ajutat în întreprinderea noastră.

DIN MANUSCRISELE LUI GEORGE CĂLINESCU

Eugenia Oprescu

I

LITERATURA PENTRU COPII *

Comunicarea precedentă *Literatura pentru copii* a fost obiectul unei discuții aprinse, care poate să lase autorilor (tov. C. Botez, redactorul părții celei mai dezbătute, și tov. Dora Littman), precum și unor ascultători nefamiliarizați cu țelurile și metodele noastre, impresia unei nereușite. Acest lucru nu este nicidecum adevărat. Lucrarea a însemnat dimpotrivă un strălucit salt calitativ în activitatea de discuții a institutului. O piesă

* În ședința Institutului din ziua de 3 ianuarie 1953, profesorul G. Călinescu, într-un referat minuțios, comenta comunicarea intitulată *Literatura pentru copii*, ținută tot în cadrul Institutului la 20 decembrie 1952. Această comunicare nu a fost publicată. Considerăm însă că observațiile făcute de prof. G. Călinescu asupra acestui text, observații pe care le reproducem cu foarte neînsemnate prescurtări, rămîn cu totul valabile și într-o posibilă discuție mai generală. Amănunte asupra comunicării *Literatura pentru copii* se găsesc în revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", an. II, 1953, p. 262—265.

grea a fost jucată de actori de mîna întîi. Tov. C. Botez e bine pregătit în materie filozofică, are expresia fină şi plină de nuanţe intelectuale, tov. Dora Littman e una din colaboratoarele noastre cele mai active şi mai dotate pentru munca ştiinţifică, amîndoi, ajutaţi de ceilalţi din colectiv, au strîns un material impunător, vrînd să spună totul, apoi, avertizaţi de mine să simplifice şi să aşeze judecăţile literare pe o bază teoretică, au refăcut lucrarea, în fine nemulţumiţi şi de această formă şi printr-un instinct, aş zice, inexplicabil altfel decît prin simpatie cerebrală au rectificat din nou, clarificînd, astfel încît tov. C. Botez a putut să afirme, nu fără o măsură de dreptate, că obiecţiile mele erau valabile la versiunea precedentă, dar că le-a satisfăcut cu anticipaţie. De fapt, cu toate unele distracţii, am ascultat şi noua versiune, iar în esenţa lor observările mele se îndreptau spre metoda de preparaţie a materialului şi de gîndire, nu asupra elementelor luate singular. Fapt este că lucrarea a fost plină de idei, foarte competentă şi cu aplicaţii de o extremă subtilitate. Dar vorba lui Pavlov : „Atunci... cînd întreprinzi un studiu atît de complex, nu este ruşinos să şi greşeşti". Lucrarea aceasta e un prim protocol al unei problematice grele, redactat la o mare altitudine. În vreme ce comunicările banale trec sub tăcere, este firesc ca noi să profităm de comunicările substanţiale pentru a ridica nivelul ştiinţific şi ideologic al membrilor şi prietenilor tineri ai Institutului şi a-i familiariza cu plăcerile războirii de idei. Condamn din capul locului pe cei rezervaţi sau de bon-ton cărora le e teamă să nu se sperie tinerii. Nu vom face buni artilerişti dacă nu vom trage cu tunul de teamă să nu leşine trupa. Intenţia noastră e de a invita pe combatanţii ideologici să facă autorilor „mizerii" de ordin nobil, preparîndu-se, mergînd la măduva lucrurilor, şi de a-i determina să abandoneze discuţia de complezenţă, personalităţile şi caritaţile fără sens. Procesul-verbal al dezbaterii trebuie să fie ca un jurnal de disecţie, să ne spună mai mult decît examenul somatic extern, să promoveze adevărul. Interpelatorul îşi ia un risc mai mare decît autorul, fiind expus vulnerării dacă dă o lovitură piezişă, la superficie. De aceea direcţia, deşi nu e omniscientă, ca să dea un exemplu, prepară împreună cu autorii dezbaterea, se expune riscurilor incompetenţei dorind să înveţe împreună cu colectivul spre a-l putea astfel dirija. Acesta este rostul, pedagogic, al şedinţelor de simbătă. Toate comunicările sînt conexate, adevărurile reţinute într-una se raportează cu celelalte, şedinţa trecută se continuă de fapt, cu o exemplificaţie schimbată, în cea de azi.

De aceea găsesc util să rezum impresiile şedinţei precedente. Autorii au atins, pornind de la o cunoaştere serioasă a materiei, toate capitolele problemei, exceptînd aplicaţiile istoricului literaturii pentru copii [...] vorbind în detaliu despre reflexele condiţionate, după Pavlov, despre stadiile evoluţiei sufleteşti la copil, despre cunoaşterea concretă şi sincretică a copilului prin analogie în cunoaşterea simbolică, pre-socratică a civilizaţiei de tip artistic chinez (idee delicată !), despre miraculos în basm, despre putinţa acordării fabulosului cu ştiinţificul, aşa cum instrumentele ştiinţifice ale Renaşterii erau împodobite cu imagini de zeităţi antice (altă idee delicată !), despre eroul pozitiv în basm, despre caracterologia sumară în fabulă şi basm, etc. etc.

De unde oare sentimentul de insatisfacţie ideologică a unora din noi în faţa atîtor idei ? Explicaţia mea e următoarea, spre a servi ca motiv de reflecţie metodologică. Ideile sînt infuze şi difuze în articol, în loc să fie rînduite logic într-un sistem nou de gîndire. Cunoştinţele, foarte bogate, sînt produse prin aluzii, suficiente spre a dovedi orientarea autorului, insuficiente a ne orienta pe noi. Autorul s-a temut de didacticism, însă există o metodă didactică proprie omului de ştiinţă care constă în a redefini simplu propoziţiile unui sistem de la care porneşti, a da exemple adecvate, apoi a ridica metodic pe ele o construcţie nouă. Autorul aglutinează aluzii foarte întinse, uneori pluteşte în inefabil ca într-o convorbire fără scop precis între oameni înstăriţi, foloseşte cuvinte echivoce ca mătasea cu două ape, alunecă

în contradicții imperceptibile, într-un cuvînt nu e clar și distinct și nu procedează *more geo metrico*.

Un exemplu din versiunea ultimă :

„Copilul dorește să cunoască. Inteligența sa, care se dezvoltă, are nevoie de cunoștințe noi, așa cum mușchii au nevoie de mișcare. E vîrsta lui « pentru ce? » în care se cuprinde exigența atît a unei motivări psihologice cît și a unei explicații raționale. Psihologia copilului e prin excelență o psihologie genetică".

Nu toți colaboratorii noștri tineri au exercițiul ideilor filozofice ca să înțeleagă pasajul și să-i surprindă pioasa lui elipsă. Ce înseamnă motivare psihologică și explicație rațională? Noi cunoaștem două soiuri de întrebări „din ce cauză" (întrebare asupra antecedentului) și „în ce scop" (întrebare finalistă). Știința materialistă implicit raționalistă e cauzalistă, sistemele idealiste sînt formaliste. Adevărul e că copilul este, cum spune psihologia puerilă, mai ales finalist și ne chinuie cu întrebarea „pentru ce", adică în ce scop. Oamenii se conduc prin reprezentarea anticipată a unui țel, prin motive, iar copiii sînt animiști și sînt mai satisfăcuți cu mitologia florilor decît cu clasificarea lor, iar ideea că luna aleargă din dragoste după soare le e mai accesibilă decît mecanica astronomică. Autorul deci a voit poate să evite un termen care însă era necesar tocmai determinării tabloului psihic infantil, stricînd astfel prin estompe sistemul. Sau poate n-a vrut să spună altceva decît că, în afară de explicări raționale privind fenomenele naturale, copilul cere motivări pentru purtarea oamenilor. Dar aci nu mai avem de-a face cu nimic propriu copilului, căci și noi, dacă vedem un om scoțînd solemn pălăria în fața unui cîmp, ne întrebăm de ce face acest gest, dacă nu cumva acolo a fost o bătălie ilustră. Mai limpede era dar în ipoteza din urmă a spune : copiii, setoși să cunoască, ne sîcîie cu întrebări „de ce faci asta?" (căutarea motivării psihologice), pentru ce răsare luna (întrebare echivocă, cauzalistă și finalistă). De remarcat că autorul spune mai sus : „copilul... nu are simțul... cauzalității", ceea ce m-a determinat să suspectez pasajul analizat, care de altfel constituie o contradicție, căci dacă copilul nu are acest simț al cauzalității nu e capabil nici de explicație rațională cauzală și atunci „explicație rațională nu înseamnă decît căutarea rațiunii finale, ceea ce este în fond egal cu motivare psihologică". Deci tautologie, din cauză că noțiunile nu sînt bine definite.

Alt exemplu :

„Personagiile basmului sînt în număr limitat, totdeauna aceleași. Ele sînt « dintr-o bucată », fără nuanțe, bune sau rele așa cum le-a fixat tradiția. Acest dogmatism naiv corespunde mentalității simplificatoare a copilului, incapabile de a gîndi particularul în noțiune generală. Facultatea de abstracție și de analiză apare abia mai tîrziu. Clasificațiile pe care le face copilul sînt de obicei cu doi termeni. Ele sînt stricte și invariabile. Copilul nu poate distinge între un lucru și aspectele sale trecătoare. El nu are deocamdată categoria calității. Nu face judecăți de relație, ci gîndește prin juxtapoziție, ca în poezia suprarealistă. Lipsite de perspectiva timpului și de lucrarea analizei, imaginile sale sînt violente pete de culoare, grupate cu ingenuitate ca în « images d'Epinal » sau pictura pe vitralii".

Foarte frumoase comparații și multe adevăruri aglutinate, dar tot pasajul este pentru mine ininteligibil, neputînd concepe adunarea laolaltă de noțiuni așa de disparate, incapacitate de analiză dar clasificație, dogmatism și suprarealism etc. Cînd am afirmat că tipice cunoașterii puerile sînt cuplurile, prezentarea binară, tov. C. Botez a replicat : am spus asta. Într-adevăr scrie : „Clasificațiile pe care le face copilul sînt de obicei în doi termeni". Dar aceasta e altceva, în alt plan de gîndire. Eu am zis că copilul neputînd să treacă de la diversitate la unitate, neputînd să definească și deci tocmai să clasifice, pornește metaforic de la două fenomene contigue și asemănătoare, fără a le confunda : ploaie-vînt, ploaie-tunet, vînt-cer, ulger-zăpadă, fulger-pulbere, ajutat și de asonanțe (la foudre c'est de la poudre). Aci se

poate vorbi de suprarealism, adică de fapt de înlănțuirea neprevăzută pe o singură notă a imaginilor onirice. De asemeni copilul, neputînd rezolva problema originilor și neștiind dacă factorul masculin este originar ori dimpotrivă cel matern, pornește de la cuplul ireductibil „o babă și un moșneag", fiind dualist și nu monist. Se schimbă chestiunea cînd e vorba de dualitatea bun-rău, frumos-urît, zgîrcit-risipitor, de eroii „dintr-o bucată", adică de produse ale analizei, generalizării și clasificării, operații tăgăduite de autor copilului. Eugène Sue proceda astfel. Dogmatismul acesta naiv este un schematism, generalizare exagerată pe o singură notă, plăcută într-adevăr copilului, dar care provine cum sugerează și autorul nu din elaborarea conceptuală directă a copilului, ci din tradiție. Într-adevăr că reprezentările concrete ale copilului seamănă mult cu tipurile simplificate din basm, din fabulă și din romanele populare. Dar izvorul lor e deosebit : întîiele sînt efecte ale unei cunoașteri excesiv intuitive, celelalte ale unei cunoașteri excesiv abstracte, unidimensionale, reduse la un ton (și aci comparația cu vătraiul e nimerită). Numai realiști ca Balzac și Tolstoi cunosc diferențialul, varianta psihologică. Atunci cum se explică existența laolaltă la copil a acestor două moduri de cunoaștere? Eu cred că prin faptul, admis și de Wallon, că atunci cînd copilul nu poate să rezolve singur o contradicție, mai just o confuzie de cunoaștere, apelează bucuros la izvorul dogmatic, la tradiție, luînd conceptele morale cu conținutul cel mai sărac. Vulpea vicleană e perfect inteligibilă, e un desen colorat fără efecte de lumină. Un criminal generos ca Vautrin, asta complică clasificația. În scurt și aci iritația intelectuală provine din lipsa de claritate și distincție.

De fapt, este un exces a spune că copilul nu poate „gîndi particularul în noțiune generală". Atunci cum poate simplifica? El nu cunoaște conceptul definit prin genul proxim și diferența specifică, definind sau prin descripție abundentă sau generalizînd pe sferă vastă după o calitate accidentală, neavînd metodă și nici noțiunea noțiunei, punînd laolaltă fluturele, vrabia, smeul, avionul și peștele zburător sub cuvînt că zboară. Dar și pentru geometru luna și portocala se înscriu într-o clasă, fiind sferice. Însă el posedă o metodă de analiză. Copilul însă, chestionat asupra justeții definiției sale, rămîne perplex, bate în retragere. În orice caz, caracterele morale din basm nu sînt ridicate pe un accident nespecific, ci pe o notă esențială, sînt produse ale unei gîndiri bătrîne și colective. Alt exemplu în fond foarte lăudat pentru finețea lui, în care nu e de observat decît indefinitul verbal și lipsa de exemplificare : „Elementele de fantastic, de miraculos trebuie să nu contrazică bunul simț. Fabulosul are logica sa corespunzătoare măcar de departe legilor realității. Altfel, fantezia se transformă în absurditate și însăși imaginea încetează de a fi artistică. Copilului îi place supranaturalul, dar nu absurdul".

În mod firesc absurd este ceea ce e supranatural, irațional. Credo quia absurdum. A pretinde bun simț în basm e a recomanda prudență în vis. Și totuși autorul are dreptate. Există o logică a fabulosului. Dar cum corespunde ea „măcar pe departe legilor realităților"? În felul următor : miraculosul nu este decît soluția fictivă pe care impacienta copilului o găsește în rezolvarea unei probleme de orientare fizică și morală, învingerea unui obstacol pentru care nu are la îndemînă mijloace comune, un deziderat. Eroul are trebuință să se transporte repede la o distanță mare. Atunci imaginează covorul fermecat sau calul năzdrăvan. Azi cînd avem avionul, interesul lui poate fi stimulat prin ideea unor probleme științifice nesatisfăcute încă și a unei tehnicități extraordinare. Adesea apare în basm un deus ex machina, o sfîntă Duminecă, rezolvînd problema insolubilă, de pildă reconstituirea din bucăți a lui Făt-Frumos și învierea lui. Logicul fabulos constă aci întîi în dezideratul de a reda viața unui erou simpatic și în intervenția unei ființe mature. Copilul știe că atunci cînd este în impas oamenii mari au soluții neprevăzute. De aceea în basm recurg încrezători la ființe cu puteri neobișnuite. A introduce acum în poveste oameni de știință care readuc la viață decedați prin masajul inimii ori transfuzie de sînge sau fabrică în laborator un om sintetic ca Frankenstein de Miss Shelley e a intra fără contradicție într-un fabulos nou. Ab-

surdul apare atunci cînd fabulosul e gratuit, fără a rezolva o problemă de orientare. De pildă un munte se preface în cantalup şi cantalupul cîntă. În felul acesta delira Hoffmann şi totuşi avea şi el o motivare : parodia idealismului subiectiv german.

Autorul a rezumat învăţătura pavlovistă, dovedind deplina cunoaştere a ei. Cine n-a citit pe Pavlov n-o înţelege însă, atît de inefabilă este compendierea. cine l-a citit nu vede clar legătura cu problemele literaturii pentru copii.

Pavlov a studiat experimental şi obiectiv, în plan fiziologic, activitatea emisferelor cerebrale sub raportul reflexelor, care sînt reacţii regulate ale organismului faţă de anume agenţi. Şi instinctele (de conservare, de hrană, sexual, matern, social) sînt pentru el tot reflexe, afară de care mai vorbeşte de reflexul de libertate, de cel de orientare, evoluabil în dorinţa de a cunoaşte, şi de altele. Pătrunderea unui corp străin în trahee produce tusea, prezentarea în faţa unui cîine a unei bucăţi de carne provoacă salivaţie. Acestea sînt reflexe necondiţionate, produse printr-o dispoziţie înnăscută şi funcţionînd în situaţii prestabilite. Nu ne aşteptăm desigur ca sunetul unui clopoţel să deştepte senzaţia de foame a unui cîine şi deci, fiziologic, salivaţia. Totuşi acest lucru e posibil. Dacă facem să coincidă în timp, cum am zice dacă asociem sunetul unui clopoţel de prezentarea bucăţii de carne, clopoţelul singur ajunge să stîrnească salivaţia. Clopoţelul cu alte cuvinte a devenit un semnal al prezentării cărnii. Astfel sunetul de farfurii poate să ne deştepte singur imaginea prînzului. Acest fel de reacţii produse prin agenţi asociaţi se numesc reflexe condiţionate. Cineva avea un reflex de panică atunci cînd vedea un trandafir. Ura războiul şi efectele lui, ruina şi incendiul pe care le simboliza prin Troia. Explicaţia este simplă. El asocia Ilionul de Elena, adică de femeie, pe care o considera pricina tuturor războaielor, iar pe femeie o vedea în mod firesc împodobită cu trandafiri. Deci trandafirul îi trezea un reflex condiţionat, fiind o semnalizare de gradul doi a incendiului Troiei. Însă omul are, după Pavlov, două trepte de semnalizare, cuvîntul, excitant condiţional puternic legat de toate excitaţiile interne şi externe, semnal al semnalelor. Cînd zici ,,miel fript tîlhăreşte" ca în M. Sadoveanu, aceste sonuri singure produc salivaţia. În scurt, concluzia pe care o putem trage în ultimă analiză este că literatura exprimată prin cuvînt e un mijloc superior de semnalizare, ajutînd omul să se orienteze în viaţă, să-şi dezvolte toate reflexele.

Aci intervine însă noţiunea de înhibiţie. Excitaţia produsă de agentul condiţional este stinsă, absorbită şi anulată fie prin apariţia altor excitanţi externi parazitari, fie printr-o reacţie negativă internă. De obicei această înhibare internă e cauzată de repetarea excitantului condiţional fără întărirea lui prin excitantul necondiţional. Sau, exemplificînd, dacă clopoţelul sună mereu dar nu mai e urmat din cînd în cînd de prezentarea hranei, cîinele disociază cele două fenomene altă dată coincidente în timp, bagă de seamă că sunetul a încetat de a mai fi un semnal, răspunde inhibitiv la excitant, cade în somnolenţă şi chiar adoarme. Pavlov identifică inhibiţia cu somnul, somnul fiind o inhibiţie radicală. Prin urmare, după Pavlov : ,,orice excitaţie de acelaşi fel şi de durată duce la somnolenţă şi somn" şi un reflex condiţionat nu e stabil şi ferit de inhibiţie decît dacă e urmat de excitantul necondiţionat, adică verificat prin fapte. Cu atît mai mult se aplică această lege la semnalizarea prin cuvînt. Dacă trăim numai în lumea semnelor fără a da piept direct cu viaţa, inhibăm reflexele prin care ne adaptăm la ea. ,,... Numeroasele excitaţii determinate de cuvînt — scrie Pavlov — ne-au îndepărtat de realitate şi de aceea noi trebuie să ţinem continuu minte acest lucru, pentru a nu denatura raporturile noastre faţă de realitate". Aşadar, putem deveni romanţioşi ca şi Don Quijote, chiar citind romane realiste, dacă nu ieşim din cînd în cînd din aceste semnale în plină viaţă.

Aşa ne putem explica de ce copiii părăsesc descripţia verbală şi o continuă gesticular, de ce dau formă pantomimică de joc producţiilor literare, de ce caută ilustraţiile, de ce fac jucării, construcţii de nisip. O cunoaştere prin semne degenerează la ei în inhibiţie cu plicti-

seală, apoi au o reacție paradoxală (termenul este pavlovian), se smulg brusc din somnolență, trecînd în planul sburdalnic al agitației muschiulare. Basmul, care are de scop să întărească reflexele copilului, poate produce la vîrsta fragedă un efect contrar : inhibiția prin monotonie. De aceea copiii foarte mici se adorm „cu basme de adormit copiii". Dar și cei mari care au experimentat alte condiționări pot să adoarmă la niște semnale perimate, fără contigență cu realitatea lor. În rezumat concluzia ar fi că literatura pentru copii nu este bună dacă rămîne pur livrescă, ci numai atunci cînd se alternează cu viața, cu cîntecul, recitarea, jocul, fabricația, construcția. Speciile literare infantile nu coincid întocmai celor ale adulților. Un om matur citește cu plăcere, contemplativ, o descriere plastică a pisicii sau a vacii, copilul simte impulsul de a face pe pisica și pe vaca :

Komm nur her, meine liebe Katz !
Du bist doch, mein liebster Schatz,
miau, miau, miau !

★

Muti, Muti, Muti !
So ruft im Stall die Kuti.

O ultimă chestiune. Tov. C. Botez a făcut următoarea observare asupra căreia am cerut lămuriri, dacă nu cumva în privința eredității a pronunțat o desconsiderare prea categorică.

„...Factorul eredității... are o foarte mică importanță, în învățătura reflexelor condiționale. Pentru Pavlov chiar tipurile nervoase — ceea ce se numea înainte temperamente — sînt datorite tot factorului mediu, prin influența nenumăratelor legături temporare pe care le-a determinat în comportarea individului".

Tov. M. Beniuc a dat explicații excelente, iar tov. M. Novicov a făcut o completare nimerită. Să scoatem acum cîteva citate din Pavlov. Acesta scrie așa : „Modul în care se comportă omul și animalul este condiționat nu numai de proprietățile înnăscute ale sistemului nervos, ci și de influențele care acționează și au acționat asupra organismului în timpul existenței sale individuale, depinzînd prin urmare de educație sau învățătura constantă, în sensul cel mai larg acordat acestor noțiuni. Aceasta se datorește faptului că, alături de proprietățile sistemului nervos menționate mai sus, mai există o proprietate esențială, care se manifestă mereu, și anume, extrema lui plasticitate" (*Op. alese*, II. p. 178). Pavlov consideră reflexele necondiționate drept înnăscute și înțelegem că educația începe de fapt prin agenții condiționali oarecum preparați de mediul înconjurător. Tipurile nervoase, echivalente aproape cu vechile temperamente humorale se reduc așadar la natura reflexelor necondiționate înnăscute, între care și instinctele. Nu e adevărat deci cum afirmă tov. C.Botez că „temperamentele sînt datorate tot factorului mediu".

Ele sînt înnăscute. Un om se naște palid, inhibitiv, sgîrcit la vorbire, indolent în mișcare. Oricît l-am modifica nu putem scoate din el o ființă vioaie ca o veveriță. Putem doar uza de aceste note înnăscute spre a le da un folos maxim prin compensarea cu alte dispoziții căpătate. Ceea ce se obține prin educație pe temeiul temperamentului este caracterul. „Așadar — zice Pavlov — tipul este o formă înnăscută, constituțională, a activității nervoase a animalului, deci un genotip. Deoarece însă animalul este supus din ziua nașterii celor

mai variate influenţe ale ambianţei înconjurătoare, faţă de care el trebuie să răspundă neapărat prin anumite activităţi, care se fixează în cele din urmă pentru toată viaţa, activitatea nervoasă pe care o prezintă în cele din urmă animalul reprezintă rezultatul contopirii trăsăturilor tipului său cu variaţiile determinate de mediul extern — adică fenotipul sau caracterul".

Pricepem de aci că rostul literaturii de copii este de a crea caractere socialiste, folosind variaţiile temperamentale.

Rezultatele discuţiei asupra comunicării pline de merite şi de idei din şedinţa trecută ne pot ajuta să urmărim şi comunicarea de azi despre *Folclorul copiilor*. Întîi folclorul copiilor este şi o literatură pentru copii. Aspectul gestual subliniat rîndul trecut şi pe care l-am explicat mai sus şi ca o posibilă reacţie vitală la inhibiţia produsă de semnele verbale, ca o necesitate a copilului de a se arunca direct în viaţă, se va remarca cu uşurinţă în folclorul copiilor. De asemeni aspectul faceţios, sub forma parodiei, a îngînării şi mimetizării bufone a actelor mai mult sau mai puţin solemne ale omului adult.

II

REFERAT
ASUPRA PROGRAMEI PENTRU CLASELE VIII—XI: LITERATURA ROMÂNĂ*

Această programă reprezintă un progres remarcabil faţă de trecut şi în general trebuie considerată ca un succes pedagogic, avînd în vedere că toată interp retarea ideologică ia ca punct de plecare pe marii scriitori, încercînd şi izbutind în cea mai mare măsură să scape de şablon. Introducerea este îndeosebi clară şi bine redactată.

Avînd în vedere meritul global, mă mărginesc a releva unele aspecte, după părerea mea, discutabile şi amendabile.

§ În introducere se consacră un paragraf „studierii limbii operei literare", în care se atrage atenţia a se cerceta „contribuţia marilor scriitori la făurirea unei limbi bogate, expresive, nuanţate", făcîndu-se o foarte vagă aluzie la stil. Aplicarea în cursul programei a acestui principiu fără lămuriri netede poate să ducă într-o şcoală încă apăsată de formalismul lingvistic la idealism, la ideea limbii în sine ca valoare artistică pură. În realitate cuvîntul nu poate fi despărţit de conţinut şi trebuie studiat în funcţia lui artistică. Zadarnic am face liste de cuvinte de scriitori

---

* În 1952 Ministerul Învăţămîntului, elaborînd o Programă analitică de literatură română pentru clasele a VIII-a — a XI-a, cere un referat şi Institutului de istorie literară şi folclor, pentru ca, în urma eventualelor observaţii făcute în cadrul acestuia, programa definitivă să apară ameliorată.

Printre manuscrisele lui G. Călinescu, există şi un „Referat" asupra acestei programe.

După cum se ştie, interpretările exagerat sociologiste erau foarte frecvente în discutarea fenomenului literar în acea perioadă. Referatul lui G. Călinescu subliniază necesitatea înlăturării acestor exagerări din programul de învăţămînt.

Deşi referatul se încheie cu un elogiu, este evident totuşi că această laudă priveşte mai mult efortul necesar pentru înlăturarea inexactităţilor decît realizările propriu-zise ale pro-

așa cum a procedat revista „Cum vorbim". Vocabularul lui Creangă colectat în spirit strict lingvistic nu spune nimic, și aceleași cuvinte, ba chiar mai pitorești, întrebuințate de un om fără talent nu dă opere și deci nici limba lui Creangă. Cuvîntul *grier* nu e artistic fiindcă e frumos în sine, ci pentru că Eminescu îl întrebuințează într-o funcție nouă. De asemeni un cuvînt „nuanțat" la Odobescu devine anodin la altul. Calea prin care conținutul se revelă în limbă este stilul (metafore, imaginea plastică și acustică etc.) și prin urmare prin „limba" scriitorilor se înțelege expresia literară îndeobște, avînd ca instrument de comunicare limba.

§ Programa prevede prezentarea „curentelor literare" pe drept cuvînt, căci ele sînt fenomene istorice înregistrate. Istoriile literare sovietice vorbesc despre clasicism, sentimentalism (preromantism), romantism, realism etc. Există un realism clasic (satire, fabule). Sentimentalismul a lărgit sensibilitatea lirică și noțiunea de om, romantismul are un aspect realist (romantismul revoluționar care anticipează viitorul social). Din realismul critic se desprinde [cuvînt indescifrabil] naturalismul sau decadentismul, arta pură etc. Afară de o scurtă, vagă, aluzie la romantism, perindarea școlilor literare cu explicarea lor materialistă nu este indicată. Ca și în literatura rusă, clasicismul, preromantismul și chiar romantismul s-au suprapus la noi printr-un fenomen de urgentare a proceselor. Anton Pann, Mumuleanu, Gr. Alexandrescu au opere de realism clasic (ca și Boileau, Voltaire, Antioh Cantemir, Cîrlova). Același Gr. Alexandrescu cu *Umbra lui Mircea* este un romantic, mai degrabă un preromantic (sentimentalist), un romantic revoluționar evocînd viitorul prin raportare în trecut (paseism simulat). Despre realismul clasic și romantismul lui Gr. Alexandrescu nu se spune nimic.

§ Ideea iubirii de patrie la fiece scriitor cu exces tinde a deveni șablon și dă programei un aer net șovin, punîndu-se în umbră universalitatea artei întemeiată pe noțiunea de om. Astfel manualele dinainte de 1944 declarau pe toți autorii „scriitori ai neamului" . Nu este pagină în care să nu se repete pînă la satuitate acest termen, încît pornind de la ideea justă a patriotismului democrat și socialist se ajunge pe nesimțite la o formulă naivă după care ideea „de a se bătea cu turcii" justifică orice literatură . . . Dar unde depășirea moderației pare mai izbitoare e în materie de natură. De natură ne apropie sentimentul de a fi dependenți de ea, iviți în mijlocul ei și în stare, prin forța noastră rațională care este și ea un fenomen al naturii, de a o înlănțui. Prin urmare prezența naturii include o conștiință umanistică profund socialistă adesea și un factor afectiv prin raport la priveliștea în care intră fără condiții o patrie.

Naivitatea patriotardă de a îndreptăți valoarea unei descripții geologice prin faptul exclusiv de a aparține geografiei locale era proprie manualelor lui G. Nedioglu, după care pastelurile lui Alecsandri sînt bune fiindcă descriu Siretul, ca și cînd descrierea lacului Balaton sau a

---

gramei. Într-o formă impecabil politicoasă, G. Călinescu în tot cursul referatului demonstrează falsitatea unor afirmații din programă și totodată absoluta necesitate a interpretării corecte a literaturii.

Observațiile făcute atestă interesul pe care G. Călinescu îl manifesta pentru îndrumarea complexă a tinerei generații, pentru transmiterea unor concepte clare și mai ales pentru ținuta sobră și corectă a informației, epurată de exagerări și interpretări discutabile din punctul de vedere al adevărului științific.

Unele din sugestiile și recomandările făcute de G. Călinescu în referatul său au fost urmate în alcătuirea definitivă a programei. Dovadă, unele formulări aproape identice atît în referat, cît și în programă, privind de exemplu caracterizarea lui Huțu din nuvela *Budulea Taichii* sau a lui Lefter Popescu din *Două loturi*. Programa de literatură română în forma ei definitivă a fost publicată în revista de „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", an. I, 1952, nr. 1—4, p. 9—91.

Donului de către un poet român ar ieşi din sfera poeziei. Prin naţionalitatea peisajului justifică valoarea estetică programul de faţă. Opera lui I. Văcărescu e valoroasă fiindcă revelă „dragostea faţă de natura patriei". Al. Russo e valoros prin „descrierea frumuseţilor şi bogăţiilor patriei", pastelurile lui Alecsandri sînt ieşite din „dragoste pentru natura patriei" şi cuprind oglindirea „frumuseţii priveliştilor ţării şi a dragostei statornice a poetului faţă de natura patriei". La Eminescu care a descris şi Himalaia şi Sena descrierea naturii devine pur şi simplu „expresie a patriotismului poetului". Însă Luceafărul se cufundă în ocean şi oceanul nu e românesc. Cum va înţelege elevul motivarea artistică?

§ O tendinţă la biografii este *tragismul*, din ideea că neapărat sub regimul vechi scriitorul trebuie să trăiască mizerabil şi să sfîrşească tragic. Este un punct de vedere simplificat. E adevărat că în mod necesar se ivesc contradicţii între scriitorul progresist şi societatea meschină. Multiplicitatea acestor contradicţii trebuie definită specific de la caz la caz. Se vorbeşte de „boală, sfîrşitul tragic al poetului" Grigore Alexandrescu. Acesta a murit în vîrsta de 75 de ani (1810—1885) deşi bolnav de paralizie generală, încît se poate afirma că a murit de bătrîneţe. Conflictul cu societatea se exprimă la el în uitarea în care a căzut decenii întregi cu anonimatul morţii lui. La N. Filimon se pomeneşte de „copilăria grea şi plină de umilinţă". Băiat de preot orăşenesc, N. Filimon a avut o situaţie materială foarte satisfăcătoare, a lăsat oarecare avere. Contradicţia între el şi vremea lui se oglindeşte mai ales în ignorarea multă vreme a valorii operei sale. Se scrie despre „moartea tragică a scriitorului" Odobescu. Acesta s-a sinucis pentru o femeie, Hortensia Keminger. Firesc este a insista aci asupra silinţelor izbutite ale lui Odobescu de a ieşi din mentalitatea clasei lui. La Al. Vlahuţă se vorbeşte despre „lupta grea pentru existenţă pe care o duce scriitorul". Lucrul e adevărat relativ în tinereţe. Mai tîrziu din cele două căsătorii (Margareta Dona şi Ruxandra Gîlcă) Al. Vlahuţă are o stare materială excelentă. Conflictul cu timpul se iveşte în neînţelegerea Academiei pentru el etc. Chiar la M. Eminescu a cărui viaţă apare întradevăr tragică, forţarea expresiilor produce nedumeriri. Fraze ca: „nepăsarea criminală a regimului burghezo-moşieresc faţă de Eminescu" sînt stridente. Burghezimea nu e „criminală" pentru motivul că nu se poate purta altfel. Dacă ar fi arătat o grijă duioasă faţă de Eminescu noi tot n-am lăuda-o. Este incontestabil documentat că mulţi au sărit în ajutorul lui Eminescu, că s-au făcut colecte, a fost trimis la Viena, Veneţia, Odesa, i s-a dat postul de subbibliotecar, i s-a votat o pensie. Aceste fapte nu putem şi nu avem de ce să le ascundem. Elevului trebuie să-i explicăm că societatea burghezo-moşierească, neputînd să asigure prin constituţie soarta scriitorului şi a creaţiei sale, nu e în măsură decît să ofere colecte umilitoare, sinecure insuficiente şi pensii tardive. Vina ei nu e de a fi fost „nepăsătoare", ci de a fi structural incapabilă de a rezolva problema creaţiei, chiar cînd dovedeşte anume sentimentalism, cum a fost cazul cu Eminescu.

§ În contrast cu scriitorii mari ca Eminescu la care autorii se simt obligaţi de a face unele rezerve, scriitorii mai mici sînt prezentaţi uneori *apologetic* ca nişte modele de perfecţiune. Astfel la *Despot Vodă* se remarcă „frumuseţea versurilor, naturaleţea lor". Însă toată lumea ştie că Alecsandri versifică sprinten, însă prea facil, cu umplutură şi rime banale, încît trebuie găsită o formulă critică din care să rezulte specificitatea meritului său limitat faţă de cel al unui Eminescu. La Odobescu se aminteşte de „stilul armonios; limba bogată şi sugestivă, frazele ample, perfect construite". Prea bogată limbă nu are Odobescu, stilul lui e uneori cam infatuat şi retoric. Este însă un stilist pentru literatura eseistică, intelectuală, academică, putînd trece repede de la descripţia solemnă, un stil cult de dizertaţie, la anecdotă şi la basm. La Slavici ca un stilist cu multe registre se notează „simplitatea şi claritatea stilului", ceea ce nu spune mare lucru şi e o apologie din care nu rezultă meritul real făcut din disproporţii. Slavici are tendinţa a scrie împiedicat, greoi, cu anume ticuri verbale. Cînd e vorba de zugrăvirea vieţii orăşenilor, acest stil

nu e potrivit totdeauna, însă în prezentarea sufletelor ascunse, prudente (Budulea Taichii) stilul devine excelent prin conformitatea lui la obiect.

Apologetică este calificarea afirmată și a nuvelelor lui Odobescu, care este știut că suferă de schematism, evocarea directă fiind întocmită cu dizertații istorice.

§ Unele interpretări mi se par discutabile. Profesorii fiind porniți a urma cu stricteță instrucțiile programei, analizele prin punctaj trebuiesc făcute foarte limpede.

— Definirea lui Lăpușneanu „ca apărător al norodului împotriva poftelor nesățioase ale boierilor" în contrast cu boierimea slugarnică și perfidă nu e chiar justă. Lăpușneanu e și el un boier ca ceilalți, competitor al scaunului domnesc. Ca spirit politic a remarcat însă existența unei mișcări de masă țărănești (aci se poate face o raportare la războiul țăranilor din Germania) și caută a cîștiga popularitate spre a înlătura pe boieri. Rămas stăpîn pe situație e imposibil a gîndi un Lăpușnean lichidînd principial clasa boierească din care făcea parte.

— La Alecsandri a cărui poezie este distribuită pe două titluri: *Dragostea de patrie în lirica lui V. Alecsandri*; *Dragostea pentru natura patriei*, reducîndu-se dar cele două idei la una, căci natura e iubită tot din patriotism, se alege mereu pe ideea patriotismului, din *Pasteluri*, „Concertul în luncă", ignorîndu-se caracterul muncitoresc-agrar. Alecsandri premerge aci lui Coșbuc și scrie de fapt un soi de *Georgice*, de calendar al sărbătorilor cîmpenești. Evocarea muncii productive la cîmp ca o acțiune tonică și socială nu trebuie ignorată, în favoarea peisagisticii pure.

— Considerarea Coanei Chirița în chip cu totul negativ ca o reprezentantă a păturei burgheze parvenite nu e adevărată și nici în intenția lui Alecsandri. Chirița e progresistă în sensul dorinței de civilizație, iar cei care o ironizează sînt tombatere, șiicari. Tema reală este: criticarea progresismului înțeles exagerat de Coana Chirița ca cosmopolitism, și criticarea iubirii de trecut înțelese rău de tombatere cu spirit reacționar.

— La Filimon se laudă stîngaci „folosirea în descriere a unor termeni din vocabular pentru redarea coloritului specific epocii". Da fapt toți termenii sînt în vocabular. Filimon i-a scos din documente fiind funcționar la Arhive. Deci e vorba de „folosirea termenilor tehnici scoși din documentele istorice pentru evocarea coloarei de epocă".

— Nu se poate ignora la subiectul dramei *Răzvan și Vidra* că o idee principală a fost aceea antirasistă, în legătură și cu emanciparea robilor. Răzvan, țigan, e victima prejudecăților rasiste, e socotit inferior și cu toate acestea demonstrează valoarea sa.

— *Sara pe deal* (publicat în 1885) și *La Steaua* nu indică „reluarea activității" lui Eminescu după îmbolnăvire. *Sara pe deal* e una din poeziile de tinerețe.

— *În Împărat și proletar*, poem lirico-polemic, cu aspecte epice, nu putem vorbi de „caracterele tipice ale personagiilor" fiindcă nu avem de a face cu un roman, iar împăratul și proletarul nu sunt personagii ci simboluri de clasă.

— *Scrisoarea III* (1881) este concepută sub impresia războiului de independență din 1877, după cum arată datarea variantelor (piesa *Alexandru Lăpușneanu*). Războiul lui Mircea cu turcii e o antiteză la războiul prost condus de liberali.

— Eroul din *Două loturi* de Caragiale nu este o caricatură spre a se reliefa „mentalitatea micului burghez". Nu mica burghezie o ataca autorul, ci marea finanță cu loteriile-excrocherii și aparatul de stat burghez care pauperizează pe impiegat lăsîndu-l fără speranțe de viitor și orb, făcîndu-l să cadă în misticismul hazardului.

— Prezentarea lui Budulea Taichii ca un parvenit din burghezia rurală, clasă „din care face parte", nu e justă precum nedreaptă e criticarea eroului prin faptul de a fi stăruitor, ambițios, încăpățînat, acestea fiind socotite trăsături caracteristice de clasă. Dar și un revoluționar socialist poate fi stăruitor, încăpățînat, ambițios de a se ilustra. Budulea e fiu de cîmpoier, aparținînd țărănimii muncitoare celei mai sărace a satului și duce o copilărie de crîncenă mizerie,

nu spre a parveni (cel puțin la început) ci spre a învăța carte și a-și face rost în viață. Stăruința acestui copil sărac este admirabilă și oglindește totodată obstacolele pe care un fiu de țăran sărman, doritor de cultură, avea să le întîmpine atunci. Cînd însă izbutește pe cale onestă a-și face o situație, ademenit de strălucirea burgheziei rurale, deviază spre parvenitism.

— Este exagerat a spune că *Rondelurile* lui Al. Macedonski sînt toate formaliste și „exotice". De fapt ele sînt în bună măsură pagini sociale, concepute unele în timpul întîiului război mondial. În ele poetul osîndește războiul, mizeria din societatea burgheză occidentală, soarta tristă a poetului nelegat de masa socială și ca o antiteză evocă o societate extremorientală (acesta este „exoticul") în care e pace și poetul visează într-un mediu de artă și îmbelșugare.

— Afirmația că semănătoriștii sînt vinovați de „înțelegerea idilică a vieții satului și încercarea de izolare a țărănimii de clasa muncitoare, prin zugrăvirea orașului ca un loc de perdiție" e adevărată cu privire la direcția revistei în sine, dar nu e adevărată pentru scriitori de geniu în parte. Slavici, Coșbuc, Iosif (ardeleni), Sadoveanu nu s-au gîndit să izoleze țărănimea de clasa muncitoare. Slavici și Em. Gîrleanu nici nu idilizează satul, dimpotrivă îl zugrăvesc foarte realist. Slavici și Sadoveanu urmăresc și viața muncitorimii și a meșteșugărimii la orașe și descriu mizeria acelora. Ei nu consideră principial orașul ca „loc de perdiție" ci constată, precum Slavici, Iosif și ceilalți, că București este un cuib de lux și barbarie, de cosmopolitism și bizantinism, un loc în care contactul cu poporul a fost rupt. Cum Slavici, Coșbuc, Iosif etc. sînt ardeleni, iar în Ardeal satul era mai înaintat, întoarcerea la sat e un protest împotriva orașului burghez și o sete de a porni civilizația de la popor. Trebuie să se explice cum din această mișcare motivată de aversiunea față de orașul putred (Sybaris al lui Eminescu) unii vor încerca să scoată o ideologie țărănistă cu o civilizație exclusiv rurală.

Alte corecții de amănunt se vor face cu timpul, prin experimentarea și discutarea programei. Cu toate că se pare a se fi înlăturat motivat Duiliu Zamfirescu, totuși necitarea lui cîtuși de puțin (antijunimist, realist în roman, critic al exploatării țăranului) mi se pare că nu trebuie să domine prea mult. De asemeni Em. Gîrleanu e un realist puternic.

Cu privire la literatura ultimelor decenii înainte de recenta fază a realismului socialist voi exprima sincer impresia că necitarea *Enigmei Otiliei* la romanul realist și critica aceluiași autor împotriva simțului comun se poate să apară ca o obstrucție inexplicabilă, ca și necitarea lui V. Eftimiu, cel mai mare dramaturg din ultimii 40 de ani, al cărui basm *Înșir'te mărgărite* se reprezintă mereu, și e o operă populară, întemeiată pe folclor.

Toate obiecțiile de mai sus rămîn secundare și vor fi satisfăcute față de excelența programei care merită felicitată.

III

DESPRE SPIRITUL CRITIC

La începutul anului 1957, în urma unei discuții despre spiritul critic, un membru al Institutului a exprimat în scris unele păreri aparent contrarii opiniei profesorului G. Călinescu, cerînd lămuriri mai amănunțite asupra acestui subiect.

Profesorul a răspuns întrebărilor-obiecții cu bunăvoința și umorul din totdeauna.

Pentru a facilita înțelegerea textului, vom rezuma la subsol întrebările care au generat aceste răspunsuri.

[1]) În fond, eu sînt cu totul de părerea tovarășului Novicov și desigur că aruncînd numai sugestii nu m-am exprimat cum se cuvine, și pe fețele altora mi s-a părut a citi nedumerirea, dar am avut impresia că aceste reproșuri faciale se datoresc tocmai persistenței în ceea ce socotesc o eroare. Introducînd imaginea minereului, tovarășul Novicov a dezvoltat și clarificat punctul meu de vedere. Totuși nu cred că în actualitatea practică întrebarea se pune în *alți* termeni. Eu am osîndit cultul relativului, adică introducerea de relații străine judecății artistice. În acest sens am folosit termenul absolut. Cred însă că unii înțeleg greșit antiteza absolut-relativ, luînd poziție împotriva frumosului pur, a capodoperii. O operă nu atinge niciodată, își spun ei și au dreptate, frumusețea desăvîrșită, ar însemna să renunțăm la emoții serioase avînd mereu obsesia culmilor artistice. Dar pusă așa, chestiunea e greșită. Dogmatic nu putem da formula capodoperei și de fapt contemporanii nu pot avea sentimentul neted al genialității unei opere. Ea e rezultatul intervenirii unei a patra dimensiuni : timpul. De asemeni trebuie izgonită orice umbră de dogmatism în critică. Absoluitatea criticei nu e de ordin teoretic. Criticul are o percepție mai bogată și mai trainică, simțind pe dimensiuni mai largi de timp și spațiu.

În scurt teza mea era aceasta : cînd un critic e pus să dea judecăți asupra unei opere de artă, singurul unghi de vedere just e acela de a căuta în obiect arta și a spune pentru sine sau pentru alții dacă opera respectivă intră în sfera artei. Fără această așezare a ochiului în singurul punct din care poți vedea din telescop cerul, nu ești astronom. Nici nu se poate veni cu obiecția, verificată ca fiind eronată, că, primînd ideologia, descoperirea unui interes sub această latură motivează o dislocare din locul de observație artistică. Orice operă de artă este ideologie, sau, dacă vreți, un Weltanschauung, însă pe noi nu ne interesează decît ideologia exprimată prin creația concretă, oglindirea lumii în operă. Fiind un critic de artă, criticul este implicit și un receptor de ideologie, pentru că nici un om cu judecată sănătoasă nu crede în puritatea artei, adică în Arta cu majusculă, rămasă de pe urma stoarcerii ultimei picături de viață. Arta e o formă de viață și absoluitatea criticei stă în a verifica viața.

Despre minereu. Un pumn de țărînă scos din grădina mea nu este un minereu. Știu dinainte că în el nu se află aur. Minereul este un conglomerat mineral în care în stare germină sau în compoziție se găsește în cantitate exploatabilă un mineral de care am nevoie în stare pură. Prin urmare întîia operație spre a determina un minereu este de a defini în absolut metalul care mă interesează.

Se înțelege că o scriere de intenții literare nu e pe toată întinderea o operă curat literară. Pete mari de elemente eterogene plutesc în ea.

Punctul de vedere corect e să evităm termenul „absolut" care induce în eroare, este de a căuta artisticul, aceasta fiind misiunea noastră. Dacă nu găsim de loc artisticul cercetarea operei nu-i de competența noastră ca critici literari. În alți termeni, o operă poate reprezenta mai multe valori după unghiul de vedere, fiecare absolut, din care îl privim. Constatarea existenței

---

[1]) În ședința din 12 ianuarie 1957, ați spus că sînt unele lucruri care nu se discută, ci se explică. „Dacă ai mai multe metale și ți se cere să alegi care e aurul, nu poți să alegi altceva și să spui că, în lipsă de aur, arama ar putea fi bună la ceva. Judecata trebuie să fie *absolută* : ori e aur, ori nu e aur". Cu alte cuvinte o lucrare (să zicem literară) ori e artă, ori nu e artă. În această materie orice echivoc e contrariu spiritului critic. Dar oare în activitatea practică întrebarea se pune în *acești* termeni? Ceea ce se oferă criticii literare nu sînt bucăți de metale diferite, așa cum spuneați dumneavoastră în această metaforă, ci minereuri, în care există sau nu, aur. Critica trebuie să răspundă în ce proporții se găsește aurul și dacă mai este asociat cu alte elemente. Unii din noi însă, bolnavi de ceea ce numiți dumneavoastră „dogmatismul relativului", se feresc să spună că n-au găsit prețiosul metal. După mine, aceasta este o atitudine greșită. Sîntem datori să constatăm prezența sau absența aurului într-o operă literară, dar acesta este doar primul act al judecății critice. Sarcina cea mai importantă a criticului abia de acum începe. Or, după cum am înțeles, mi s-a părut că reduceți judecata critică la această simplă constatare : este sau nu este aur?

la orizontul artei nu exclude, prin schimbarea punctului de observaţie, posibilitatea stabilirii altor valori. Odobescu e artist, dar e şi erudit, e şi folclorist, e şi pedagog. Voltaire e un artist şi un combatant ideologic, un modificator de conştiinţe. Berlioz e un creator, dar şi un stilist nou în muzică. La fel Wagner. Se poate întîmpla ca într-o operă să nu aflăm creaţia, ci numai o mare capacitate speculativă. Atunci suntem datori s-o relevăm, şi să sugerăm autorului de a se ocupa de probleme filozofice.

Tovarăşul Novicov admite că prima operaţie constă în a spune dacă în minereu „se găseşte ori nu măcar puţin aur". Dar adaogă : „Sarcina cea mai importantă a criticului abia de acum înainte începe".

Să ne înţelegem. Dacă în presupusul minereu nu se găseşte de loc aur, sarcina criticului literar a încetat pentru mine. Cel puţin, nu am pătruns bine cam ce ar mai putea face criticul. Un medic poate însănătoşi un om bolnav dar viu, nu poate însă învia un mort. Ideea rolului incitator al criticului în creaţie mi se pare iluzorie. Creaţia este un fapt obstetrical, poţi ajuta desprinderea fătului, dar nu poţi învăţa natura cum să conceapă. De altfel sterilul nu înţelege învăţăturile noastre, iar rodnicul nu le ascultă, pentru că un creator simte mai bine legile naturii decît criticul. Vreau să spun anume că un creator are totdeauna mai mult simţ critic decît criticul profesional, ceea ce Maiorescu nu admitea. Putem deci dezvolta simţul critic al creatorului, dîndu-i mijloace de a cunoaşte viaţa şi marile opere de artă. Criticul poate discuta despre lumină numai cu oameni care văd, cu orbii nu are nici un mijloc de comunicaţie.

Admiţînd însă că e vorba de sarcina criticului după ce a găsit un minereu, adică o operă ce intră în sfera sa de preocupare, se înţelege că misiunea lui nu a încetat prin afirmaţia sau negaţia : este sau nu este aur. Aci tovarăşul Novicov iar are dreptate, mie însă lucrul mi s-a părut de la sine înţeles, l-am spus în repetate rînduri, desigur şi în *Principii de estetică*. Judecata strict estetică, am zis, se reduce la un da sau un nu. Cu asta n-ar exista critica. În fond prin *da* am afirmat o existenţă în domeniul ficţiunii şi aşa cum viaţa e pasibilă de consideraţii din toate punctele de vedere, opera artistică existentă, fiind şi ea viaţă, poate fi contemplată ca un univers viu. M-am şi ocupat la un curs de *universul poeziei*, vorbind de floră, de faună, de anatomie. Am făcut psihologie, sociologie, ideologie pe temeiul eroilor din operele admise ca viabile.

Caţavencu ori cetăţeanul turmentat pot fi pentru mine puncte de plecare ale celor mai ameţitoare asociaţii şi disociaţii, provinciala madame Bovary o întîlnim azi citată în tovărăşia lui Platon, Kant, Hegel.

[2]) Aşa stînd lucrurile este evident că un fenomen literar nu poate fi, cum zice tovarăşul Novicov, „cercetat şi înţeles decît în conexiune şi interdependenţă reciprocă cu toate fenomenele înconjurătoare". Dar cu asta n-am eliminat perpectiva eternului şi deci a absolutului. Putem să ne folosim de imagini din matematici cu condiţia să nu uităm că sînt simple imagini. Matematicile sînt posibile numai în măsura în care există nişte fenomene cerebrale sui-generis, numerele ca entităţi absolute. Matematicianul studiază raporturile dintre aceste abstracţiuni, fără să uite că în practică nu se află decît cantitate şi întinderi fenomenale. Numărul e o categorie prin care cercetăm universul sub semnul calităţii celei mai generale a materiei : cantitatea.

---

[2]) Dumneavoastră spuneaţi : anumite judecăţi nu pot să nu fie absolute, $2 \times 2 = 4$, drumul cel mai scurt între două puncte e o linie dreaptă, cînd ai în faţă o sferă, nu te interesează dacă suprafaţa ei prezintă mici imperfecţiuni ; cînd ai în faţă opera lui Balzac, nu te apuci să judeci unele impurităţi ale expresiei, etc. Cred că în realitate, adică din punctul de vedere al cercetării ştiinţifice, lucrurile şi stau şi nu stau aşa... Îndrăznesc să afirm că la cele susţinute de dumneavoastră ar trebui adăugat că adevărurile critice sînt relative nu numai în raport cu adevărul absolut (inaccesibil minţii noastre), dar şi în raport cu împrejurările în care aceste adevăruri trebuiesc aplicate. În cele mai dese cazuri adevărul $2 \times 2 = 4$

Eternitatea și absoluitatea în artă sînt și ele categorii, adică pur și simplu simplificări ale gîndirii sau condiții ale gîndirii. Capodopera e un fenomen relativ, adică istoric, dar are însușirea de a fi retrăită, nu știm cît (acesta e infinitul) de alte generații. Nu tot din ea are fluența caldă a sîngelui, cu Homer înghițim și cheaguri reci. Dar în sfîrșit prin Homer ne simțim frați cu o lume dispărută, cu elinii de altădată. Ei vedeau soarele și citeau pe Homer, noi facem același lucru. Capodoperele ca și astrele ne dau iluzia contemporaneității cu toate veacurile, abolind ideea de timp defunct. Că un critic trebuie să fie un cetățean înaintat, un fiu al țării și al epocii sale, un tribun, nu neg cu condiția să nu fie un Cațavencu, care combate pentru progres fără să știe ce este. Simțul cetățenesc nu este ceva care se adaugă peste simțul frumosului, cultură etc. Ce fel de cetățean e acela, bun tribun în fața unor bordeie care îl lasă indiferent? Un om inspirat al vremii noastre visează orașe pline de palate și statui, cetățeni liberi spre a fi inteligenți și talentați, capodopere lirice, dramatice, plastice și muzicale la îndemîna tuturor. Tocmai elevația orizontului său estetic face din el un om inspirat, un cetățean înaintat și combătînd pentru frumosul umanistic, adică liberat de rafinamentele înguste de clasă, pentru noul clasicism, este un tribun.

Criticul cel mai strict este de fapt cetățeanul cel mai bun, indicînd idealul uman la care a ajuns epoca lui. Tovarășul Novicov însuși vorbește de politică „în sensul larg al cuvîntului".

[3]) Vorbind despre scoaterea din discuție a lui Balzac și a altor autori geniali sub raportul *exempli gratia* al limbii, n-am înțeles de loc că Balzac e indiscutabil. Fără a fi blamabil, el poate fi punctul de plecare al unor discuții despre creația artistică în curs a vremii noastre. Un progres în anume sens e totdeauna cu putință, el e chiar fatal. Tovarășul Novicov, aplicînd marxism-leninismul de la care noi n-avem sentimentul de a ne abate, vrea să spună, presupun, că opera lui Balzac nu poate fi perfectă și deci indiscutabilă sub raportul ideologic, că azi ar fi chiar în bună parte eronată, idealul nostru cetățenesc fiind altul, comuna muncitorilor liberi. Nici vorbă că este așa. Balzac a oglindit societatea vremii sale, cu contradicțiile inerente, și s-a

---

e indiscutabil, dar sînt probleme de matematică pe care nu le poți rezolva decît presupunînd că $2 \times 2 \neq 4$...

În activitatea mea de critică literară, pornesc totdeauna de la premisa că nici un fenomen nu poate fi cercetat și înțeles decît în conexiune și interdependență reciprocă cu toate fenomenele înconjurătoare. Literatura e prin excelență un fenomen social (uman). Ca atare, nu poți să fii un bun critic dacă nu vibrezi cu intensitate la toate fenomenele umane, dacă nu ești inițiat cît de cît în problemele filozofice, politice, economice, psihologice etc. Un critic trebuie să fie în primul rînd un cetățean înaintat, un om inspirat, un fiu al țării și epocii sale, un tribun, la care adaugă spiritul cultivat, simțul frumosului, sensibilitate, inteligență fină, talent. Dar, după părerea mea, fără un simț cetățenesc, adevărata critică e imposibilă.

[3]) Dumneavoastră spuneați: un critic bun este acela care nu greșește în perspectiva eternității, cu alte cuvinte, un critic bun este acela care, spunînd astăzi că un anumit scriitor e mare, va fi confirmat în aprecierea sa și de criticii de peste o mie de ani. Aveți perfectă dreptate și în această privință criticii democrat-revoluționari ruși au dovedit excepționale calități, dar ei discuția critică o împleteau cu pasionanta discuție politică (în sensul larg al cuvîntului).

Dumneavoastră spuneați: dacă avem în față opera lui Balzac, n-avem ce discuta despre unele impurități ale expresiei. Dar, eu cred că o operă literară e pînă la urmă o judecată estetică și nu conține în exclusivitate aur. Oare a greșit Lenin cînd, vorbind despre Tolstoi și subliniind uriașa valoare artistică a operei sale, atrăgea totuși atenția asupra pericolului tolstoismului, reliefînd contradicția care-l caracteriza pe Tolstoi ca gînditor și *creator*?

Putem noi oare să facem abstracție de adevărul obiectiv, de măsura în care cutare sau cutare judecată estetică corespunde adevărului obiectiv? Dacă nu putem (și aceasta e convingerea mea), atunci evident o judecată absolută nu poate fi suficientă, atunci judecata absolută trebuie considerată doar ca începutul cercetării, rezultatul total trebuind să fie prin excelență relativ, întrucît nu poate să nu se raporteze la condițiile sociale ale timpului, nu poate să nu constituie o nouă *relație* pe care criticul o stabilește între operă și umanitate.

zugrăvit pe sine însuși cu o concepție aci înaintată, aci retrogradă. Ceea ce atîrnă greu în balanță e chipul lucid în care a pus problema. Zadarnic vom răscoli cimitirele, nu ne putem închipui oamenii din Cinquecento decît ca figurile lui Tizian și Giorgione.

Cînd vorbim de valoarea absolută, de indiscutabilitatea marilor creatori vrem să spunem că sînt opere care, depășind sfera fenomenelor tehnico-artistice, se înscriu în conștiința noastră ca un mod de viață. Lumea lui Balzac e vie, înregistrată la oficiul de stare civilă. Între un briliant admirabil și Père Goriot distanța e colosală. Unul e impecabil geometric dar mort, celălalt e un om viu. Oamenii vii nu sînt perfecți, dar un cocoșat viu inspiră respect. Greșelile lui sînt erori ale naturei, greșelile unei opere de artă obișnuită sînt greșeli beletristice. Nimic nu ne împiedică să discutăm despre nivelul de umanitate la care au ajuns erorii lui Balzac dintr-o fază a regimului capitalist. Asta poate să ajute un mare creator să vadă mai acut umanitatea nouă de sub ochii săi. Dar a supune la discuție tehnică opera lui Balzac nu duce la mari efecte. Valoarea lui Balzac nu e rezultatul adunării calităților și scăderilor eroilor, ea rezultă direct din calitatea ei de viață. Opera e o monstruozitate cu inima în dreapta și cu trei picioare, dar trăiește și merge.

Cînd dar recomandăm criticului să nu asalteze opera din puncte de vedere relative, îl îndemnăm să meargă către operele vii ori către punctele vitale dintr-o operă. Cînd acestea au fost găsite și afirmate, ele pot fi considerate din toate punctele de vedere din care e considerată și viața, în acest chip făcîndu-se puntea între viață și artă. E adevărat că arta rămîne înapoia vieții sub raport istoric, dar, prin vitalitatea ei intrinsecă, ea incită mereu spre idealuri tot mai înaintate.

[4]) Ideea că „nici o operă de artă nu poate fi înțeleasă în afara raportării sale la epoca în care a fost creată" mi-este deocamdată inaccesibilă. Îmi rezerv un timp rezonabil spre a cerceta chestiunea și întrucît ea e în concordanță cu marxism-leninismul. Într-un fel asta sună a taineism iar Taine era mai întîi de toate un sociolog și un scientist care tăia găina ca să vadă cum se face oul de aur. Anume școală de istorici literari, căreia îi aparținea și Ramiro Ortiz, și care e crociană la origine, și are ca punct de plecare teoria artei ca moment liric scurt, pretinde că nu se poate gusta o operă fără reconstrucția timpului. Asta este arheologie curată și ar trebui ca publicului care vede *Intrigă și amor* de Schiller să i se facă mai înainte cursuri întregi de istorie socială. De fapt, ceea ce are nevoie de comentar e mort într-o operă și, dacă *Divina Comedie* nu poate trăi decît prin aparat critic, *Divina Comedie* nu mai există. Din contră, o operă e genială cît timp plutește singură pe valurile timpului. Fără îndoială, din operă putem scoate referințe la timpul în care a fost zămislită, însă asta e o lucrare de erudiție și nu de recepție artistică.

Dacă însă tovarășul Novicov zice că o operă de artă nu poate fi înțeleasă în afara raportării sale la vremea în care e *citită* atunci subscriu în totul și găsesc că împăcarea între universalitate și istorie s-a făcut. Căci opera de artă este, cum am spus, universală prin putința de a fi retrăită în multe momente istorice. Cititorul de azi înțelege ce este comun între Don Quijote, om inspirat, însă pierzînd contactul cu realul, și un comunist himeric, păcătuind de stîngism. Prin asta Don Quijote devine actual, oricît cititorul pricepe că în

---

[4]) Dumneavoastră spuneți și pe bună dreptate că principalul criteriu de valoare în judecata critică este universalitatea. O operă de artă e însă într-adevăr artă (aur) numai atunci cînd deschide cît de cît o nouă perspectivă în creație, numai atunci cînd adaugă măcar o fărîmă la experiența umană în raport cu construirea vieții „după legile frumosului" (Marx). Dacă-i așa atunci evident nici o operă de artă nu poate fi înțeleasă în afara raportării sale la epoca în care a fost creată.

...Susțin că universalitatea e imposibilă în afara condiționării istorice.

planul scrierii momentul istoric e altul. Universalitatea înseamnă norocul pe care unele opere îl au de a fi reactualizate. Deci marile creaţii sînt infinit actuale, operele slabe sînt perimate uneori chiar cînd au ieşit din tipar, urmînd accidentala nu esenţa spiralei istorice.

[5]) În toată această parte a scrisorii nu văd nici o divergenţă între noi. Pot să zic chiar că nici nu e de dorit ca omul să atingă idealul, lăsînd la o parte că acest lucru nici nu e cu putinţă decît cu filozofia lui Hegel şi încă acolo există deschisă în perpetuitate o fereastră către orizont. Idealismul este efectul antinomic dintre gîndire şi realitate, modul prin care omul anticipă şi modifică realul. O convertire totală a realului în ideal ar însemna că am transformat universul într-un Eu gînditor, din care s-au eliminat toate contradicţiile. Dar nemaifiind obiectul asupra căruia gîndim, nu mai avem nevoie nici de gîndire şi idealistul pur e un individ care doarme dus.

Pentru ca arta ca plăcere umană supremă să existe, trebuie să existe oameni buni şi răi, altfel literatura se sufocă. Raiul nu are bibliotecă. Natural, antinomia bine-rău se sublimează mereu, azi rău nu mai este avarul ci cumulardul de funcţii pe care nu le poate îndeplini. Nu e de gîndit că vom fi mulţumiţi vreodată de univers. Omul este un animal veşnic nemulţumit, nemulţumirea este fondul care uneşte şi face inteligibile operele mari în felurite veacuri. Hegel, idealist extrem, nega permanenţa artei, care înfăţişa doar o fază de trecere în drumul omului către spiritul pur.

[6]) Tot ce spune tovarăşul Novicov pare acceptabil, însă e o confuzie de termeni din punctul meu de vedere, care firește poate şi el să fie discutat. Tovarăşul Novicov confundă opera de artă *vie*, care ca atare este inteligibilă multă vreme (printr-un termen uzual: eternă), cu *oglindirea* în ea a timpului respectiv. Din al doilea punct de vedere o operă este irepetabilă şi am face pastişe dacă am figura în ea condiţii perimate. Mozart nu se poate naşte

---

[5]) La originea oricărui ideal estetic stă năzuinţa continuă spre purificarea esenţei umane, spre eliberarea Omului de tot ce este incompatibil cu afirmarea acesteia. Activitatea de creaţie a omenirii privită în ansamblu poate fi considerată ca un uriaş efort de descoperire a Omului... Numai că idealul acesta, ca toate idealurile mari de cunoaştere, e inaccesibil. Cum nu putem cunoaşte pînă la capăt universul, tot astfel nu putem cunoaşte nici Omul ca Suma ideală a tuturor posibilităţilor sale de creaţie. În nici o imagine nu poate fi cuprins necuprinsul, deci, orice imagine artistică, oricît de desăvîrşită, va fi inevitabil doar un palid reflex al Esenţei umane, considerată ca Realitate.

[6]) Pe de altă parte idealul estetic nu poate fi considerat ca „absolut" şi dintr-un alt punct de vedere. Nici o epocă n-a reuşit în creaţia sa artistică să ne zugrăvească idealul Omului creator în întreaga lui complexitate. Fiecare epocă l-a privit parţial, luminînd cu precădere anumite laturi ale Idealului, insistînd asupra unor anumite sentimente şi orientări esenţial umane. S-ar putea spune că istoria artistică a umanităţii a construit treptat idealul estetic al Omului, proces în care fiecare epocă a desăvîrşit o anumită parte.

Desăvîrşirea neîncetată a portretului Omului n-a însemnat şi nu va însemna niciodată înlocuirea unei trăsături cu alta, ci doar succesiva adăugare de trăsături noi. Ceea ce e specific uman nu va înceta de a fi astfel, iată de ce curajul şi măreţia eroilor lui Homer sînt „moderne", adică sînt şi azi modele de comportare în viaţă.

Fiecare nouă trăsătură pe chipul Omului creator generată de o anumită epocă rămîne pentru eternitate — şi ea nu poate fi reliefată mai bine în altă epocă, deoarece condiţiile istorice care au necesitat reliefarea ei rămîn irepetabile.

Iată de ce fiecare nouă afirmare a esenţei umane este absolută în raport cu epoca dată, dar parţială şi imperfectă faţă de epocile viitoare.

Într-o nouă epocă creaţia e imposibilă fără conştiinţa perfectibilităţii a tot ceea ce s-a creat pînă la ea. (Iată de ce nu ne putem mulţumi cu descoperirea aurului din operele clasicilor. Criticii contemporani trebuie să înţeleagă de ce aurul din timpul lui Leonardo da Vinci nu mai poate avea circulaţie în epoca noastră, cu toate că este aur curat.)

azi identic cu cel de ieri din o mie de motive, bunăoară din acela că înaintea lui este acum Schubert, Brahms şi alţii şi alţii. Conştiinţa imperfecţiunii omului vechi faţă de cel nou există implicit la orice artist mare şi o creaţie nouă este expresia nemulţumirii (sau a aspiraţiunii, în fond e acelaşi lucru) de la data zămislirii operei. Dar a spune că aurul lui Leonardo da Vinci nu mai are circulaţie în epoca noastră este a tăgădui valoarea marilor creaţii. Atunci ce rost au reconsiderările? Nemulţumirea pentru anatomia mic-burgheză şi simiescă e aşa de mare în opera lui Leonardo încît exemplul unei omeniri de complexiune fizică divină ne este sensibil oricînd. Ba chiar, sub acest raport, Leonardo da Vinci depăşeşte momentul nostru, reprezentînd un om posibil în viitor, cu picioarele nestrîmbate de bicicletă şi cu faţa nemînjită de cărbuni. Ştiinţa va trebui să fie mult pusă la contribuţie pentru ca ţesătoarea uşurată şi mai mult de truda muncii textile să surîdă suav ca Monna Lisa.

[7]) Tăgăduiesc că este sarcina exclusivă a criticului să descopere nevoile estetice ale umanităţii. Se exagerează valoarea criticului. Însă tovarăşul Novicov zice „critica". Dar cea mai vastă operă critică este creaţia însăşi.

[8]) Despre pastişă am vorbit mai sus.

[9]) Eu n-am spus : nu citiţi operele contemporane, ci nu studiaţi operele neizbutite indiferent de cînd sînt. Viaţa e scurtă. Un copil nu vîră în gură orice cu speranţa de a găsi nutriment, ci suge lapte. Într-o operă inexistentă artisticeşte, nu se găsesc nici idealuri noi de viaţă, ci doar, eventual, lozinci. Este de altfel imposibil ca o scriere de merit să treacă neobservată.

[10]) După părerea mea nici una. Trebuie să constat că tovarăşul Novicov, generalizînd comparaţia cu totul cazuală cu aurul, generalizează altfel decît mine, distingînd între opere de artă (adică compusă după regulile artei) şi opera pulsînd fie şi minimal de viaţă contemporană. Însă această clasificaţie nu e îndreptăţită. O operă nu e artistică dacă nu oglindeşte viaţa, dintr-un moment nou. Bineînţeles criticul nu procedează dogmatic inferînd de la prezenţa noului la valoarea operei. El are senzaţia noului, comunicînd ca contemporan cu suflul operei şi descoperă neapărat ce este necesar nou în operă. Molière nu e Plaut, Balzac nu e Molière, Proust nu e Balzac, fiecare oglindesc umanitatea de la orizontul lor, acesta fiind noul din opera lor. Dacă deci o scriere este o variantă, iscusită poate, a unor cîntece vechi,

---

[7]) Socot că în uriaşa muncă de explorare a nevoilor estetice ale contemporaneităţii trebuie să-şi spună cuvîntul şi critica, aceasta fiind principala ei misiune.

[8]) Cînd e vorba de creaţia literară contemporană criticul trebuie să răspundă la două întrebări : prima dacă în noua operă există sau nu aur şi cea de a doua — ce fel de aur este acela, dacă nu cumva se încearcă să ni se strecoare, într-o formă voalată, aurul deja uzat al unei epoci trecute.

[9]) Dumneavoastră spuneaţi : nu trebuie să citiţi tot, nu trebuie să pierdeţi prea mult timp în cercetarea literaturii curente (contactul prea constant cu literatura mediocră toceşte spiritul critic), adevărata creaţie nu poate să nu se impună într-un anumit fel, nu poate să nu producă mai devreme sau mai tîrziu rumoare şi atunci vă apropiaţi direct de ceea ce practica istoriei (înţeleasă ca manifestare a opiniei publice estetice) a verificat deja. Dar îndrăznesc să afirm că problema trebuie totuşi privită altfel în *epoca noastră* de radicale transformări. „Timpul nu ne iartă" spunea într-un loc M. Sadoveanu. Cred că această afirmaţie e deplin valabilă şi pentru critică.

[10]) Am de ales între două creaţii artistice care au în mod indiscutabil aur. Prima are un aur vechi (ea fiind numai o variantă a unor cîntece vechi care nu adaugă nimic la portretul deja cunoscut al umanităţii). A doua, plină de impurităţi, încărcată cu grămezi de nisipuri vulgare, are cîteva firicele palide din aurul pur al epocii noastre. Care din cele două lucrări e mai valoroasă pentru umanitate din punct de vedere estetic? După părerea mea, cea de a doua.

indiscutabil nu e o operă de artă, căci o creaţie aduce totdeauna o trăsătură nouă la portretul cunoscut al Umanităţii.

Cît despre firicelele palide de aur pe care le-ar putea aduce o operă modestă dar tocmai prin aceasta mai valoroasă, mi-e teamă de iluzii. Numai un mare gînditor e în stare de a pricepe marile gînduri ale prezentului. Însă cel mai mare gînditor este marele artist. Un autor care nu e în stare să scoată din tone de minereu decît cîteva fire de aur are ochiul obtuz. Este primejdie aci ca criticul-tribun să ia lozincile drept aur.

[11]) Imaginile pot adesea să ne rătăcească. Eu n-am recomandat criticilor să stea în aerul rarefiat al muntelui (adică într-un fel de turn de fildeş) evitînd bătăliile. Dimpotrivă, părerea mea este că el împreună cu scriitorul trebuie să iasă din depozitul cu cărţi (pe care nu-l confund cu biblioteca nutritivă) şi să se amestece în luptă, cum fac, dacă-mi permiteţi, eu. Aurul este viaţa, căutaţi cărţile care răsuflă şi pulsează. Viaţa se oglindeşte în marile cărţi, cărţile ne învaţă să trăim.

[12]) Putem să ne dăm peste cap după părerea mea şi nu vom grăbi citind maldăre de maculatură ivirea unui Eminescu. Geniul nu vine la strigătele criticii revoluţionare. Nici de adversari nu trebuie să ne temem şi să dăm semne de impacienţă fiindcă nu-i cu putinţă ca din mijlocul unui popor sănătos să nu se ivească noi creatori. Dar dacă aceştia vin, în noile condiţii de viaţă, este iarăşi imposibil să nu oglindească noua umanitate. Nervozitatea criticii poate să dovedească un complex de inferioritate. Ca şi fătul animal, opera de artă îşi are timpul ei de gestaţie. Agitatorul socialist în termenul nobil al cuvîntului nu trebuie să se specializeze numai în stimularea talentelor în sensul în care unii, trăgînd cu pistolul în unele sate înapoiate, produc o panică în pîntecele lăuzei, după care urmează uşurarea. Oglindirea genială a realului e strîns legată de realul însuşi şi dacă am chivernisi mai bine gospodăriile agricole, dacă am repara mai repede drumurile, dacă am dărîma bordeiele şi am ridica palate cu perspective de soiul acelora din picturile lui Veronese, dacă am învăţa mai mult şi am căuta să fim mai buni din toate punctele de vedere, nişte adevăraţi *Cortigiani* ai noii ere socialiste, este evident că noul Eminescu se va naşte într-un climat schimbat şi va visa noul de la alt orizont. Numai aşa poate fi ajutat geniul. Încolo noi sîntem pentru el nişte pigmei şi-mi reprezint cu spaimă ce-ar zice Michelangelo dacă un colaborator de la Institutul de artă ar încerca să îndrumeze cu mîna sa pitică imensele degete care au ţinut pensula cu care s-a pictat *Il giudizio universale*.

[13]) „Oare putem să ne închipuim că în 12 ani de muncă febrilă poporul nostru n-a creat — prin creatorii săi — asemenea frumuseţi?" — adică frumuseţi noi. Nicidecum de vreme ce *Nicoară Potcoavă* a fost scris în acest timp.

---

[11] Pentru cultivarea simţului estetic trebuie să păstrăm un contact *permanent* cu valorile autentice. Adică, folosind expresia dumneavoastră, să respirăm continuu aerul tare al munţilor. Dar atîta nu e suficient. Trebuie totodată să respiri şi aerul fierbinte al bătăliilor prezente, ceea ce înseamnă, pentru tine critic, să fii la curent cu toate acele valori noi pe care le creează epoca noastră. Predilecţia pentru aerul tare al munţilor ar putea duce la o anumită atrofiere a simţului estetic.

[12] Noi, criticii epocii revoluţionare, putem să grăbim apariţia unui Eminescu al zilelor socialiste dacă ne vom înverşuna să căutăm în maldăre de maculatură toate acele sclipiri care ar putea deveni autentice filoane de aur nou . . . Nu avem dreptul să aşteptăm ca aurul nou să apară de la sine, printre altele şi pentru că sîntem în luptă, iar adversarii noştri fac tot posibilul ca să ascundă privirilor noastre adevărul.

[13] Dvs., tovarăşe profesor, nu o dată v-aţi ridicat împotriva criticii preceptistice. Privind retrospectiv experienţa de după 23 August 1944, vă dau întru totul dreptate. Dar oare

[14]) Ne-am înțeles că frumosul e totdeauna *concret*, dar asta nu înseamnă că trebuie să fim nervoși și să dăm lupte crîncene spre a descoperi, în mediocri, ceea ce este vizibil la cei talentați. Opera lui Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu (j'en passe et des meilleurs) e scrisă sub ochii noștri și este *nouă*. Opera tinerilor a fost receptată chiar cu exces de bunăvoință. „Afirmarea frumuseții epocii socialiste" e ceea ce recomandă cu precădere tovarășul Novicov. E un fel de a spune : e mare Shakespeare, dar prefer *Gaițele* lui Kirițescu. E scandalos, dar unul fără altul nu pot fi înțeleși. Nu există decît un sentiment al frumosului, după cum nu este decît un singur sens al muzicii. Cine ascultă numai Șostakovici sau pe Haciaturian, sub cuvînt că aceștia afirmă frumuseți socialiste, uitînd pe Bach, Mozart și Beethoven, este întîi de toate repudiat de cei doi compozitori care cad în genunchi în fața clasicilor, însă de la Leningrad și din Armenia din epoca sovietică. Un critic specializat în „prezent" e în conflict cu marxismul însuși care vede totul sub speța spiralei infinite. Cum putem să ne bucurăm de prezent și să măsurăm valoarea lui fără o permanentă comparație cu trecutul? Și cum putem construi fără modelele ilustre de energie umană? Mijloacele tehnice și scopurile unor Columb, Magellan, Cook erau inferioare celor ale noastre, dar vigoarea lor sufletească nu era de loc mai mică. Se poate adesea întîmpla ca o concepție de viață să fie foarte înaintată, prin dialectica istoriei, dar eroismul să fie insuficient. Fără pilda eroilor din toate domeniile vieții în toate vremurile nu putem prețui actele contemporanilor. Pe noi nu ne interesează anul de naștere al scriitorului, ci actualitatea lui, și fiindcă Sadoveanu este actual el este și cel mai nou. De altfel, repet, actualul e un trecut adus în prezent și Sadoveanu e contemporan în măsura în care este și tradițional și clasic. Numai dadaiștii sînt absolut contemporani. Aș zice invers — datoria criticului socialist e a descoperi în ce măsură scriitorul tînăr de azi luptînd sincer pentru idealul nostru se înscrie unei armate a creatorilor de oricînd, cu sensul profund al vieții, continuînd drumul geometric al frumosului.

---

renunțarea la greșelile preceptistice, renunțarea la încercările eronate de a „decreta" drept artă ceea ce nu este artă, înseamnă renunțarea la lupta pentru o frumusețe nouă, inedită, care, sorbind forța din toate creațiile trecutului, să fie totuși o frumusețe inegalabilă și „absolută" tocmai pentru că e *nouă*? Oare putem să ne închipuim că în 12 ani de muncă febrilă poporul nostru n-a creat, prin creatorii săi, asemenea frumuseți?

[14]) Spiritul critic este — dragoste fierbinte pentru frumos, iar frumosul nu este ceva absolut ci totdeauna *concret*. Lupta crîncenă pentru descoperirea și afirmarea frumuseții epocii *socialiste* este după părerea mea *azi* cerința ce trebuie să figureze în fruntea atribuțiilor necesare unui adevărat spirit critic.

„LE COURRIER DU DIMANCHE" ȘI ACTIVITATEA ZIARISTULUI ROMÂN GRÉGORY GANESCO, ÎN TIMPUL REALIZĂRII UNIRII PRINCIPATELOR

TEODOR VÂRGOLICI

Gazeta cu acest titlu începe să apară la 9 mai 1858, la Paris. Exemplarul care poartă, prima dată, acest titlu era „numéro 19 — deuxième année". Gazeta „Courrier du Dimanche" continuă, cu alt titlu, o altă gazetă : „La Semaine politique", care încetează la 2 mai 1858, la „numéro 18 — deuxième année".

În nr. 19 din „Courrier du Dimanche", deci în primul număr al gazetei cu acest titlu, pe prima pagină se află un : *Avis important*, cu următorul text :

„La similitude de titre qui existe entre *La Semaine politique* et *La Semaine financière*, première en date, fait souvent confondre ces deux publications de caractère et de but tout différents. Afin d'éviter, à l'avenir, cette confusion également contraire à l'intérêt des deux entreprises, nous avons dû nous décider à remplacer *La Semaine politique* par *Le Courrier du Dimanche*, nouveau titre sous lequel paraît, à partir d'aujourd'hui, le journal que nous avons fondé le 4 juillet 1857 avec la pensée de doter la France d'un genre de publicité qui lui manque, et qui depuis longtemps occupe une large place en Angleterre".

Sub frontispiciul „Journal politique et littéraire", „La Semaine politique" a purtat mereu această casetă pe ultima pagină : „Le directeur, girant responsable, Amédée De Cesena". Numele lui Ganesco nu apare niciodată.

De asemenea, cînd începe să apară cu titlul „Courrier du Dimanche", în caseta de pe ultima pagină continuă să se specifice :

„Le directeur girant responsable, Amédée de Cessena".

Colaboratori : Amédée de Cessena, Edmond Viellot, Aristide Baudéan, Foucaud de l'Espagnery, J. Paradis, L. Perrot, Théophile Gautier-fils, Gustave Aimard, Emile Barateau etc. *Numele lui Ganesco apare prima dată în nr. 31, din 1 august 1858*, „deuxième année". În acest număr pe prima pagină, imediat după frontispiciu, în capul coloanei I, e un anunț : „A partir d'aujourd'hui, le *Courrier du Dimanche* change de mains, et M.A. Leymarie en prend la gérance avec la rédaction en chef. D'importants travaux politiques et littéraires, qui doivent absorber tout le temps de M. de Cessena ne lui permettent plus de prendre part à la direction du journal".

În același număr, Grégory Ganesco semnează un lung articol, intitulat *La France et l'Europe. I. Coup d'œil sur l'état actuel de l'Europe* (p. 1, continuare în p. 2).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 3, P. 513–515, BUCUREȘTI, 1969

De asemenea, încă din acest număr, semnează şi alte rubrici, de comentarii politice. De pildă, publică scrisori de la diplomaţi francezi în Orient, corespondenţe particulare, în final specificîndu-se : ,,Pour extrait : G. Ganesco".

În rubrica *Correspondances particulières* e mai întîi un mic anunţ, semnat Ganesco : ,,Nos correspondances particulières de l'étranger, émanant, pour la plupart, d'hommes mêlés aux affaires publiques, peuvent, parfois, être écrites à des points de vue qui ne sont pas complètement les nôtres ; par conséquent, nous n'entendons pas rendre notre journal solidaire de toutes les opinions qu'elles expriment sur la politique générale".

În nr. 32, din 8 august 1858, continuă articolul *La France et l'Europe. II. L'état des peuples* ; în nr. 33, din 15 august 1858, *III. Les Alliances* ; în nr. 34 din 22 august 1858, *IV. Les Alliés de la France* ; în nr. 39 din 26 septembrie 1858, alt articol : *Pourparlers diplomatiques au sujet de l'Italie*, semnat Grégory Ganesco.

În nr. 40, din 3 octombrie 1858, se publică o corespondenţă particulară, nesemnată, din Bucureşti, la rubrica *Correspondances particulières du Courrier* (p. 3). Urmează apoi subtitlul ,,Moldo-Valachie" şi, înaintea corespondenţei, acest comentariu semnat de Ganesco :

,,Depuis que la Convention relative aux Principautés Danubiennes a été connue par fragments, nous avons reçu plusieurs lettres de Iassy et de Bukarest. Si nous ne les avons pas insérées, c'est que, nous l'avons déjà dit, nous nous étions fait une loi de ne pas apprécier la Convention avant qu'elle fût connue officiellement. Mais la grande publicité qu'elle a reçue ces jours derniers nous invite à sortir de la réserve que nous nous étions imposée, en ce qui touche, toutefois, les correspondances dont, nous tenons à le rappeler à nos lecteurs, nous ne partageons pas toujours toutes les vues, et qui, par conséquent, ne sauraient engager nos propres opinions.

Il s'agit, en cette circonstance, de la consécration des droits d'un peuple, droits conquis par un long et constant héroïsme, et aux prix d'un martyrologe de plusieurs générations. Il y a plusieurs siècles, — ceux qui ont appris l'histoire le savent, — offrant sa poitrine pour servir de boulevard à la barbarie de l'Asie, qui débordait sur l'Europe, le peuple roumain épargna à la civilisation plus d'un coup terrible, plus d'une meurtrissure mortelle, et s'assura cette autonomie que les puissances signataires du traité du 30 mars 1856 garantirent une fois de plus. La Moldo-Valachie n'attendait pas de nouveaux droits de l'Europe. Elle en avait assez pour que les vœux émis solennellement par ses Assemblées se présentassent aux yeux du monde revêtus de ce caractère de légitimité et de justice qu'on peut méconnaître un jour, mais devant lequel on finit par s'incliner. Avant donc d'apprécier comment les plénipotentiaires réunis en conférence à Paris ont touché aux droits des Roumains pour les consacrer, soit en leur donnant une équitable interprétation, soit en y apportant certaines restrictions, il nous a paru qu'il fallait attendre la communication officielle de la convention.

Si nous nous décidons à publier, aujourd'hui, une partie de la lettre suivante de Bukarest, c'est qu'elle émane d'un Roumain qui, élevé et grandi dans les idées du monde occidental, a pu juger sans partialité les émotions des Moldo-Valaques, ses compatriotes, en présence de la convention dont on connaît dans les Principautés le texte depuis longtemps, grâce, nous écrit-on, à des indiscretions intéressées. Notre corespondant, qui est à la fois notre ami, trouve les colonnes du *Courrier* d'autant plus facilement ouvertes, que nous le savons en position d'être parfaitement renseigné sur tout ce qui se passe dans les Principautés, et qu'il nous fait entendre, au milieu de ses critiques sur l'œuvre de la conférence, cet écho déjà connu : celui des sentiments de profond respect et de reconnaissance inaltérable que les Roumains gardent à la France, qui a noblement plaidé leur cause nationale".

Gazeta publică în continuare corespondenţe din Principatele Unite, din Bucureşti, dar cu menţiunea : ,,Pour extrait : Beckans" sau ,,Pour extrait : Roustan".

Ganesco semnează articole în favoarea Principatelor, polemizează cu alte gazete franceze în această problemă, precum în nr. 50, din 12 decembrie 1858 : „*Italie et Danube*". Aproape în fiecare număr se publică lungi corespondenţe din Principate. Spicuim din articolul lui Gănescu referitor la Unire, scris la alegerea lui Cuza (nr. 7, din 13 februarie 1859, p. 1) sub titlul *Le fait accompli* : „Une grande leçon et un bel exemple viennent d'être donnés dans la Vallée du Danube.

Une grande leçon à la diplomatie : elle lui apprendra que les peuples dignes de vivre, dignes de l'indépendance et de la liberté, ont toujours un solennel moment de réveil spontané et d'enthousiasme, où ils savent tirer les conséquences des principes pasés, et donner à leurs droits, violemment méconnus, une satisfaction vengeresse, à leurs intérêts longtemps menaçés, une sécurité éclatante.

Un bel exemple aux peuples : ils doivent ne pas désespérer de leur salut, quand même tout le monde en désespérerait ; tant qu'il leur reste l'énergie de la volonté, leur cause peut triompher. Que les petits peuples ou les peuples opprimés recherchent les sympathies assez puissantes pour les dispenser de prendre soin eux-mêmes, de leurs intérêts, ils n'acquerraient jamais ni l'indépendance, ni la liberté. Quand leur voix les demandera, elle rencontrera des échos qui se perdent dans l'espace. Quand ils invoqueront pour leurs souffrances un soulagement, une compassion, ils trouveront une généreuse hospitalité... qui leur prouvera qu'ils n'ont plus de patrie. Jamais l'étranger ne refit un peuple ou une patrie. Mais souvent il a aidé les nationalités à se reconstituer; souvent il leur a garanti le droit de procéder à leur transformation politique ou à leur transformation sociale. C'est de l'histoire. Et c'est là l'histoire des peuples qui ont souffert et péri, ou des peuples qui ont souffert et sont sauvés.

Les Roumains, par la double élection du colonel Alexandre Couza, au trône de Moldavie, et à celui de Valachie ont fourni, aux annales contemporaines, la page, sinon la plus glorieuse, du moins la plus instructive". Aici Gănescu face în continuare elogiul lui Cuza privind cu încredere viitorul Principatelor Unite. G. Ganesco publică articole privitoare la situaţia politică europeană şi în anii următori. „Le Courrier du Dimanche" şi-a încetat apariţia, cu nr. 30, din 29 iulie 1866.

În ultimul an de apariţie, numele lui Ganesco nu mai figurează în paginile gazetei.

DICȚIONARUL LIMBII POETICE A LUI EMINESCU

Academia Republicii Socialiste România — Institutul de lingvistică din București, Edit. Acad., 1968

Printr-un anume concurs de împrejurări, la un moment dat a funcționat în cadrul Institutului de lingvistică un grup format de experți dintre cei mai autorizați în materie de Eminescu, care și-au propus să realizeze poetului un prim inventar lexical. Se aflau laolaltă editori, istorici și critici literari, stilisticieni, comparatiști, precum Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, I. Crețu, I. Dumitrescu, D. Marmeliuc, Gh. Bulgăr, tineri cu vocația studiului filologic (Ion Gheție, Luiza Seche, Flora Șuteu). După un efort modest, prin *buletinul* „Mihail Eminescu", căruia i se va recunoaște întotdeauna aportul strict documentar la bibliografia poetului, între anii 1957—1964 exista propriu-zis la Academie un prim colectiv de studii eminesciene. Nu interesează dacă se ocupa numai de cercetarea limbii sau a stilului. (Aceasta era o necesitate desigur temporară.) Faptul pe care trebuia să-l dezvoltăm, și poate într-un alt cadru și autonom de orice institut, era acela al organizării sudate a unui colectiv de studii eminesciene. Ca unul care susține mai de mult ideea înființării unui centru de studii eminesciene, fără a primi nici o audiență de la vreun for de cultură, afirm că pentru prima dată exista real un colectiv de studii eminesciene unit prin afinități și cultură. Se aflau printre savanții așezați la masa de lucru două categorii în dispută: filologii și literații. Studiile despre limba operei lui Eminescu erau puține, oricît de *fundamentale* păreau a fi. În primul rînd lipsea obiectul integral. Perpessicius abia ajunsese să publice poezia postumă. Nu mai vorbim de restul operei, pentru a nu atinge o coardă dureroasă a culturii noastre. T. Vianu tipărise una din bunele și originalele sale exegeze de stilistică asupra metaforei și limbajului poetic al lui Eminescu. Gîndul mare al acestui corp de savanți, depășind nivelul studiilor izolate și pe porțiuni, a fost acela de a întreprinde o *operă*-ustensilă de lucru. Că a luat numai domeniul poeziei antume (adăugînd cîteva postume și nuvele), neforțînd cuprinderea întregului spațiu eminescian — asemenea ocazii de lucru, cum se vede, sînt rare — sînt invocații marginale și e bine să nu cerem unei lucrări ceea ce ea a exclus aprioric, prin metodă și regulă. Rațiunea și logica nu sînt implicate, așadar, în discutarea cuprinsului. Bineînțeles că va trebui redactat cîndva — și cine știe cînd, de vreme ce însăși opera este împotmolită de un deceniu pe un drum mort al editurilor — un dicționar plenar al limbii lui Eminescu. Cu alte puncte de vedere ca organizare și distribuire a materialului, cu alte metode și cu alte practici de studiu.

Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu, după cum e scris pe generic, este un dicționar și de metafore, și de meșteșug. Interesul prim, desigur, este acela de a fi operă lexicografică

Un exemplu l-a constituit dicționarul limbii lui Pușkin, în patru volume, editat la Moscova între 1856—1961, sub redacția lui V.V. Vinogradov, S.G. Barhiudarov, D.D. Blagoi, B. V. Tomașevski ș.a. (Sînt informat că există un dicționar al limbii lui Hristo Botev, pe care n-am avut posibilitatea să-l consult.) Dicționarul este însă dicționar, și se înșală cine vrea să-l învețe sau să-l înțeleagă pe Eminescu după citirea literelor. Oricît de bine ar fi redactat cuvîntul *lună*, el nu va suplini citirea poeziei romantice a lui Eminescu. Dicționarul inventariază cuvintele, le explică sumar înțelesurile în contextele și structurile lexicale cu care se constituie într-o unitate de sine, dar el nu va da arta cuvîntului, ceea ce cuvîntul transportă dincolo de sine și de înțelesul dat. După mărturisirea lui Tudor Vianu din *Cuvînt înainte*, *„Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* înfățișează limba poetică a marelui scriitor, adică limba poeziilor și a poeziei literare publicate în timpul vieții lui, sporite prin acele postume care s-au bucurat de o intensă circulație încă în primele ediții ale operelor poetului și au putut exercita înrîurirea lor asupra dezvoltării ulterioare a limbii române literare". În continuare, T. Vianu motiva excluderea gazetăriei lui Eminescu din perimetrul de studiu „deoarece nu aici avem de căutat partea cea mai însemnată a contribuției lingvistice a poetului, care a exercitat intensa lui influență asupra contemporanilor și urmașilor mai ales prin opera lui literară, în versuri și proză". Metoda, am spus, n-o discutăm, însă motivarea neinvestigării operei publicistice a lui Eminescu sub pretext că n-a avut putere de influență asupra contemporanilor mi se pare a diminua mult una din părțile cele mai vii ale întregii sale creații. Și pentru că sîntem pe teren filologic, cred că un domeniu tot atît de activ în care Eminescu folosește limba română creator, avînd nevoie în polemica de zi cu zi cu „canalia" liberală de un arsenal întins de cuvinte cu care să-și îmbrace argumentele, ideile, pledoariile, plîngerile, considerațiile istorice, sociologice, etnografice, economice, statistice, rămîne cel al paginii din „Timpul". Gazetăria îi oferă lui Eminescu posibilitatea, la fel ca poezia, de a da un curs nou creator limbajului românesc. După părerea noastră multe din articolele publicate în „Timpul" au avut o importanță lexicală superioară unor povestiri ca *Făt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *La aniversară* și *Cezara*, folosite ca teren de explorare. Dacă însă se pleacă de la ideea că operele lui Eminescu care constituiau pentru epoca sa actele unei conștiințe creatoare, stimulînd un proces de creștere, puteau fi numai scrierile publicate în timpul vieții sale, firește argumentul este acceptabil cel puțin ca metodă, deși iarăși își cere dreptul de paritate opera gazetărească.

Dară ne mulțumim cu *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* ! Așadar avem în cultura noastră un prim dicționar al limbii ca instrument și operă individuală, în ipoteza în care un geniu o recreează propriu-zis, îi dă o nouă gramatică, semantică ș.a.m.d. Limba poetică a lui Eminescu este una din etapele de elaborări și de sinteze pe care le parcurge întreaga limbă românească. Numai o lucrare ca cea de față poate arăta întinderea și profunzimea actului de prefacere, de preluare și de *redare* îmbogățită a patrimoniului limbii noastre naționale de către un mare artist. Dicționarul acesta este însă o operă aparte. Renunțînd la unele din principiile obligatorii ale dicționarelor generale, el se fixează asupra particularului creator, a contribuției a tot ceea ce face ca o limbă să se individualizeze și să se numească a lui Eminescu. Este deci un dicționar al creației lui Eminescu asupra limbii literare și naționale. Ne interesează și cît folosește, dar mai mult cît îmbogățește, repotențează sensuri și înțelesuri, reînvie, inventează, sparge tipare, croiește altele noi, dînd limbii gradul de expresivitate și de cunoștiință artistică pe care nu-l avusese pînă la el. Firește nu era o altă limbă decît cea românească, ci limba românească adusă sub una din zările sublimului artistic. Cuvîntul general privit în ipostaza *creativității* eminesciene ! De aceea dicționarul limbii poetice — sau tocmai pentru că este un dicționar al limbii poetice — își impune a fi și un dicționar al metaforelor și al tuturor formelor de transfigurare artistică ale vechilor și curentelor înțelesuri ale cuvintelor, un

dicţionar stilistic. De altminteri, ponderea în redactarea fiecărui cuvînt o au variantele de sensuri ale cuvintelor, ieşirile din nucleele proprii, procesul de spargere de învelişuri, dobîndind altele noi. Că nu întotdeauna s-a reuşit acest lucru este normal. Unele înţelesuri se cuveneau a fi mai mult analizate, puse în evidenţă, folosite studiile asupra proceselor artistice pe care le-aveam atunci, parte dintre ele chiar ale autorilor dicţionarului ca : T. Vianu, Vl. Streinu, G. Bulgăr, ca să nu amintim de contribuţiile dinainte ale lui Ovid Densusianu, D. Caracostea, D. Popovici ş.a. Este nevoie de o ieşire din rigoarea rece şi din strictul inventar. Lucrăm cu poezia alături ! Citind capitolul unui cuvînt, nu mă interesează, însă, numai numărul aparitiilor lui în opera lui Eminescu, ci vîrstele noi de înţelesuri pe care le dobîndeşte, valorile poetice pe care le primeşte. S-au scris tomuri întregi despre cuvîntul *dor*, iar de semnificaţia pe care i-o dă Eminescu s-a ocupat însuşi T. Vianu. În dicţionar se receptează cuvîntul în toate ocaziile găsite în poezia lui Eminescu, dar nu e suficient. *Dor* în poezia lui Eminescu nu e *dorinţă puternică de a vedea pe cineva sau ceva, nostalgie*, cum se spune în prima definiţie a sensurilor acestui cuvînt în accepţia poetului. Apoi se înşiruie ca ipostaze ale sensului primar : *element de personificare, în contexte figurate, construcţii metaforice* etc. La punctul 2, *dor* este dat ca exprimînd *iubire, suferinţă din dragoste*. Dar *dor* nu e *iubire*. În versul *Ca şi cînd anii mîndri de dor ar fi deşerţi*, cuvîntul nu are înţelesul de *iubire*, ci pe acela de stare de aspiraţie metafizică, de tînjire dulce. *A pierde dorul* nu înseamnă *a uita*, iar *dor de moarte* nu e tot una cu *dragoste pătimaşă*. Desigur este greu, poate imposibil, de a defini forme subtile de înţeles, stări pe care poetul le obţine prin imperecheri neobişnuite, dar, încă o dată spunem, redactarea cel puţin a unor cuvinte specifice limbii lui Eminescu trebuia acordată direct unor stilisticieni ei înşişi poeţi. Sensurile cuvintelor au nevoie de un efort deosebit, tendinţa de a le compartimenta după o unică etichetă riscă să sărăcească sau să ascundă la prima aruncătură de ochi varietatea de înţelesuri a cuvîntului în cauză. Cuvîntul *armonie* din versul *Totu-i vis şi armonie* nu poate fi trecut sub explicaţia *concordanţă, acord*, o formă ca *rugă-mu-ne* nu se mulţumeşte cu o explicaţie generală (*A face o rugăciune, a invoca divinitatea*) ci trebuia căutat în textele vechi, integrată în poezie pentru a-i capta *fluenţa*, invocaţia, starea de rugă etc. Redactarea, operaţia cea mai grea a dicţionarului — fapt pentru care temeritatea unor cercetători, apreciaţi din lucrările de specialitate, precum G. Bulgăr, Ion Gheţie, Luiza Seche şi Flora Şuteu, merită toată stima —, trebuia făcută laolaltă cu restul colectivului, folosit din păcate numai la colectarea materialului : Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Ion Creţu, Ion Dumitrescu şi D. Marmeliuc. Dar lucrarea, aşa cum este încheiată, cu oricîte imperfecţiuni i s-au semnalat de către publicişti, este un bun cîştigat al studiilor eminesciene, un gest de admiraţie prin cercetarea serioasă şi o deschidere de noi perspective şi dimensiun în marea de frumuseţe a cuvîntului eminescian.

Marin Bucur

GH. BULGĂR: *Limba română — sintaxa şi stilistica*, Bucureşti, 1968

O recenzie asupra unei cărţi de gramatică, într-o revistă de istorie literară, pare nelalocul ei. Dar fiind vorba de un important capitol de stilistică în cursul lui Gh. Bulgăr, discuţia se încadrează perfect în preocupările de teorie literară ale revistei. Problemele de stilistică, puse şi rezolvate de autor, privesc mai ales expresivitatea limbajului literar, discuţiile despre cantitate şi calitate în stilul scriitorilor, cu o pondere asupra uneia din cele mai dificile noţiuni de stilistică : contextul şi nucleele stilistice.

De la început trebuie să subliniem faptul că Gh. Bulgăr, cu formaţia sa de filolog, se ridică la o tratare estetică a materiei, în genul şi în „stilul" lui Tudor Vianu, cu care a lucrat şi de la care a desprins această detaşare de la acribie spre teoretizarea agreabilă, acce-

sibilă, de loc pedantă. Anii petrecuți la Paris ca lector la Sorbona l-au pus pe autor în situația de a avea o documentare la zi a problemelor fundamentale în critica și lingvistica stilistică europeană : Wartburg, Juilland-Edwards, Guiraud, Morrier, Cressot etc.

Desigur, în cartea lui Gh. Bulgăr sînt tratate și temele, am zice, tradiționale ale stilisticii, ca figurile principale de stil sau felurile stilului. Dar în esență se urmărește adîncirea unor probleme mai noi ale disciplinei, și anume definirea „structurii stilistice" a unui text, constituită din „sistemul abaterilor de la normă", fapt care determină originalitatea unui scriitor. Stilistica, incluzînd toate „inovațiile" obținute din resursele limbii „prin selectare", utilizează gradat „opozițiile stilistice" indiferent de norme și constrîngeri. Gh. Bulgăr explică și impune ideea că elementul dominant în stilistică este „contextul", noțiune de care leagă, așa cum spuneam, o alta de „nuclee stilistice", în fond niște contexte mai bogate în valori de ordin afectiv.

O coordonată estetică a lucrării o constituie și citatele din cea mai bună literatură română, de la Eminescu și Caragiale pînă la Blaga și poeții tineri. Cursul a fost întocmit cu scopul de a contribui la cultivarea limbii literare și de a pune la dispoziția studenților un material minim de cunoaștere a disciplinei ca atare. Cu toate că ne oferă numai un minimum de comentarii, autorul se afirmă ca un dialectician al problemelor de stilistică și mai ales ca un spirit comprehensiv, cu o atitudine de om de știință, fără supralicitarea unei metode, socotită infailibilă. Gh. Bulgăr concepe cercetarea în spiritul profesorului său Tudor Vianu, sintetizînd metode adecvate, coroborînd principii și căutînd soluții.

În finalul cercetării sale filologul încearcă în mod indirect să trateze stilistica ca o ramură a esteticii, deși lingviștii și-o revendică integral. O premisă a acestui punct de vedere a întîlnit autorul, probabil, în tratatul lui W. v. Wartburg (*Problèmes et méthodes de la Linguistique*, 1963), care înregista o criză a stilisticii ca disciplină și care acuza pe lingviști și pe statisticieni că au denaturat stilistica, sterilizînd-o. Prin stilistică, spune Gh. Bulgăr, se conciliază antagonismul inutil și numai aparent dintre lingviști și istorici literari. Cercetările de stilistică au și trebuie să aibă repercusiuni asupra lingvisticii, dar și asupra criticii literare.

Se observă în cursul pe care-l analizăm sumar o predilecție pentru cercetarea stilului poetic. În acest domeniu autorul are o veche experiență, publicînd o antologie de texte pe tema „Scritorii români despre limbă și stil" și o carte despre Eminescu și limba literară, iar acum publicîndu-și teza de doctorat despre „Momentul Eminescu în dezvoltarea limbii române". Structura limbajului poetic a preocupat toate categoriile de stiliști și esteticieni de la un Claude Lévi-Strauss sau Pierre Trahard la J. Cohen. Gh. Bulgăr, fără să epuizeze sursele bibliografice ale materiei, recurge și la opiniile scriitorilor despre limba literară și implicit despre stil. Astfel, citînd pe Arghezi sau pe Blaga, autorul face și o ilustrare a afirmațiilor teoretice.

Nu putem încheia aceste scurte note fără să subliniem faptul că cercetarea de față este implicit și un scurt istoric al preocupărilor de stilistică la noi. Contribuția lui Gh. Bulgăr, deși concepută pentru uz școlar, poate fi citată alături de lucrările de specialitate ale unor lingviști și esteticieni ca Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Boris Cazacu.

Emil Manu

AL. DUȚU : *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea (1700—1821). Studii și texte*, București, Editura pentru literatură, 1968, 398 p.

Cartea lui Al. Duțu reprezintă o culegere de studii privind cîteva aspecte ale culturii românești din sec. XVIII, însoțite de ample exemplificări, extrase din texte reprezentative ale epocii. După o *Introducere* (p. 7—21), urmează contribuțiile : *Peregrinarea cărților de „des-*

fătare" brîncovenești (p. 23—64), cu texte din *Floarea darurilor* și *Pildele filosofești* (p. 65—116); *Rîmnicenii și problema timpului* (p. 117—170), cu texte din *Prefețele* lui Chesarie și Grigorie Rîmniceanu la cărți bisericești și fragmente din *Cercarea asupra omului* — traducere prin intermediar francez din *An Essay on Man* de Pope (p. 171—212); *Explorările cărturarilor moldoveni* (p. 213—258), cu texte din *Hrisun engolpion* — traducere din Masillon, *Pensées sur différens sujets*, din *Întîmplările lui Tilemah* — traducere din Fénelon și din traducerea romanului lui Baltasar Gracian, *Critil și Andronius* (p. 261—289); *Preocupările „moralicești" transilvănene* (p. 291—327), cu texte din Nicolae Horga Popovici, *Oglindă arătată omului înțelept*, Dositei Obradovici, *Sfaturile înțelejerii cei sănătoase* și *Adunare de lucruri moralicești* (p. 331—377) și *Cartea într-o epocă de transformări* (p. 351—377). Un rezumat în limba franceză (p. 379—388) și un indice de nume completează lucrarea, înlesnind consultarea ei.

Din bogăția vieții culturale românești din sec. XVIII, Al Duțu se oprește numai asupra acelor opere literare care s-au bucurat de o largă circulație, pătrunzînd pe calea lecturilor individuale sau colective — în „șezători" — în mase largi de cititori din toate straturile sociale. Un alt criteriu al alegerii operelor de studiat este acela al noutății aduse de ele în ambiția culturală românească a epocii, fie prin caracterul lor literar, fie prin conținutul lor ideologic.

În bună măsură cărțile de care se ocupă Al. Duțu au contribuit la unificarea gustului literar și a atmosferei mentale pe întreg teritoriul ocupat de români. Aceste cărți au circulat și în Moldova și în Țara Românească și în Transilvania, în pofida granițelor politice care separau aceste state și a măsurilor restrictive luate uneori de autorități. Fenomenul răspîndirii acestor lucrări este însoțit de acela al răspîndirii tot mai largi, în acest secol, a științei de carte la români, de evoluția învățămîntului românesc. De altfel, unele dintre aceste cărți au fost folosite și în școală, pentru exerciții de lectură (*Pildele filosofești*, *Floarea darurilor*).

În același timp cărțile studiate au contribuit la integrarea românilor în mentalitatea general-europeană a epocii, căci după cum se poate lesne observa ele reprezintă în bună măsură o literatură de traduceri. Autorul arată pe ce căi au ajuns cărturarii români să cunoască originalele cărților traduse; de multe ori ei s-au folosit de intermediare, între care, pe primul loc, stau cele grecești. E cazul *Pildelor filosofești*, traduse după textul grecesc al lui I. Avramios, care la rîndul său folosise intermediarul italian pentru a cunoaște originalul francez al textului lui Galland. Alteori intermediarul este occidental: astfel pentru traducerea lui Pope se folosește intermediarul francez al lui Silhouette. În sfîrșit, constatăm un contact direct cu literaturile occidentale, e cazul lui Chesarie de Rîmnic care traduce din *Enciclopedia* franceză articole de erudiție. Autorul ne dă posibilitatea să vedem cum au evoluat textele traduse, în diferitele lor redacțiuni, punînd în paralelă originalul și traducerea românească. În cazul *Pildelor* el renunță, spre regretul nostru, la intermediarul grecesc, reproducînd numai textul lui Galland în paralelă cu cel românesc. Ne indică totuși maximele adăugate și maximele netraduse, pentru a ne putea da seama noi înșine de spiritul selecției operate de traducător. Această selecție reprezintă ea însăși un gen de originalitate literară specifică unei epoci în care opera și conținutul ei primau față de autor și personalitatea lui. Alte texte, cum este cel al traducerii din Pope, apar atît în versiunea originală, cît și în versiunea intermediară și în sfîrșit în traducerea românească.

Am afirmat, o dată cu autorul, că literatura studiată de el reprezintă un aspect nou, specific secolului al XVIII-lea, în viața noastră culturală. În ce constă această noutate? În primul rînd găsim acum semnele unui progres în procesul de laicizare a culturii românești; preocuparea literară tinde să se automatizeze, constituindu-se o „beletristică" care-și va găsi deplina dezvoltare abia în sec. XIX. Domeniul ei se definește atît literar cît și social: între literatura religioasă și cea umanistă destinată unor cercuri restrînse de cititori și cultura orală,

folclorică, de audiență mult mai largă. Cărțile studiate de autor beneficiază de influențe venite atît din partea culturii specializate, religioase și umaniste, cît și din partea folclorului. La rîndul lor ele influențează atît pe umaniști, cît și pe anonimii creatori de folclor, mai ales din punctul de vedere al limbii și al stilului. Înfluența lor se manifestă însă, peste timp, și la scriitorii moderni, un Eminescu sau Sadoveanu.

O problemă care se leagă de aceea a noutății aduse de lucrările studiate în peisajul cultural românesc din sec. XVIII este aceea a raporturilor dintre mișcarea luministă și aceste lucrări. Fără îndoială, așa cum precizează Al. Duțu, găsim reflexe ale iluminismului în cultura românească a sec. XVIII. E vorba mai ales de marele impuls către educație, către însușirea științelor, către difuziunea largă a culturii pe care-l întîlnim în cultura noastră în această epocă. Credem totuși că există aici, adesea, tentația unor exagerări de care trebuie să ne ferim. Ni se pare de pildă că la Chesarie folosirea *Enciclopediei* nu înseamnă prin ea însăși un act de iluminism. El împrumută din celebra operă franceză numai informații erudite, fără a se contamina de idei „eretice". Chesarie nu face, credem, altceva decît să reactualizeze principiul vasilian al bunei folosințe a realizărilor culturii păgîne, în condițiile noi ale secolului său.

Autorul nu scapă niciodată din vedere să evidențieze condiția națională și europeană a cărturarilor studiați. Ne găsim în epoca în care ideea de patrie și aceea de comunitate europeană își fac loc din ce în ce mai impetuos în cultura noastră. Se produce o deplasare a centrului „oikumenei" din care facem parte, de la Bizanț către Occident. Procesul este înregistrat de același Chesarie în termeni pregnanți. Împreună cu noi toate popoarele din sud-estul Europei, grecii în primul rînd, beneficiază de această nouă orientare a spiritelor. Aspectul sud-est european al culturii noastre se definește prin stabilirea relațiilor literare și a unor comparații cu activitatea literară din Balcanii epocii. Citățm în acest sens traducerea cărților lui Dositei Obradovici, rolul de intermediar jucat de greci în receptarea la noi a unor opere literare occidentale.

Cartea lui Al. Duțu își propune nu atît să refacă o pagină din istoria literaturii române, cît, pornind de la izvoarele literare, să reconstituie procesul evoluției mentalității societății românești în perioada de trecere către epoca modernă a istoriei noastre, care este secolul al XVIII-lea. El reușește însă în același timp să înlesnească înțelegerea mai de aproape a literaturii acestui secol, o reînvie în contextul istoric general, evocat cu acurateță. Vom alege un exemplu numai de fenomen literar care cîștigă în înțelegerea noastră, în urma analizei lui Al. Duțu. E vorba de retorismul literaturii noastre vechi, element de bază al artei literare bizantine, formă specifică de „artă a cuvîntului", uzitată în întreg sud-estul european, care se dezvoltă sub influența Imperiului de răsărit. Acest retorism pregătește spiritele pentru începerea celuilalt, retorismul romantismului francez, care nu se dezvoltă pe un teren străin artificiului stilistic.

Cum însuși autorul ei o mărturisește cu francheță, cartea nu-și propune să lumineze decît o parte din viața spirituală românească din sec. XVIII. O face cu vădită competență și bogată erudiție, aducînd o contribuție binevenită la cunoașterea acestei perioade din istoria noastră culturală. Urmînd pildei filosofești: „Nu căuta să iai înștiințare de lucruri ce nu s-au înfîmplat să se facă, ci tot lucrul stă să iai înștiințare de cele ce s-au făcut pentru ca să procopsești", nu ne putem împiedica totuși să așteptăm din partea autorului însuși lămurirea altor aspecte, tot atît de interesante ca acela al literaturii de largă circulație, ale culturii secolului al XVIII-lea.

Nicolae-Șerban Tanașoca

D. VATAMANIUC: *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*, Bucureşti, Edit. Acad., 1968, 840 p.

Pentru a nu vorbi pe ocolite, trebuie să spunem clar de la început că impresionantul volum de peste 500 de pagini tipărite la Editura Academiei de către D. Vatamaniuc este consacrat doar biografiei unuia din cvintetul de geniu al clasicismului românesc, alături de T. Maiorescu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă.

Cu ani de zile în urmă un Slavici monografic ne-a fost oferit de un alt cercetător pasionat al epocii junimiste, Pompiliu Marcea.

Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut este o carte de rigoare academică, care acoperă multe din improvizaţiile şi din naivităţile unei părţi a criticii eseistice ce se hrăneşte din vechi lecturi şi mai ales din vechi prejudecăţi. Căci, dacă ne gîndim nesentimentalizînd şi neumflînd unele categorice succese ale istoriografiei literare pentru epoca junimistă (şi nu numai pentru aceasta), constatăm cu surprindere că lui Slavici i-a lipsit pînă la cartea lui D. Vatamaniuc — o „viaţă" scrisă la marele nivel al posibilităţii de cercetare, un fapt obligatoriu şi o fază indispensabilă exegezelor. I-a lipsit unui clasic al literaturii noastre o carte a vieţii sale care să-i reconfigureze planul real, mobilul proiector al destinului literar. D. Vatamaniuc ne spune în prefaţă că *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut* a fost tema sa de doctorat la D. Popovici, căruia i-a fost elev. Împrejurările ulterioare l-au împiedicat pe Vatamaniuc să-şi susţină această teză. Ulterior, cum dovedeşte cartea de care ne ocupăm, nu numai că el n-a abandonat dorinţa profesorului său, dar a şi onorat-o deosebit. D. Vatamaniuc a dat mai îrziu doctoratul cu un alt subiect mai restrîns: *I. Popovici-Bănăţeanul*. Aproape două decenii, deci oricîte începuturi şi abandonări vor fi fost pe parcurs, au trebuit acestei cărţi pentru a se constitui pe îndelete, completîndu-se cu o pasionantă şi serioasă abnegaţie.

Biografii ale scriitorilor români avem din păcate foarte puţine şi interesul pentru acest gen de istorie literară scade de la o zi la alta sub ofensiva publicisticii şi a cozeriei comode şi de succes sigur în mediile aparent intelectuale. Putem număra pe degete biografiile scriitorilor noştri scrise documentar şi conceptistic la marele nivel. În primul rînd *Viaţa lui Eminescu* şi *I. Creangă* de G. Călinescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale* de Şerban Cioculescu, *Titu Maiorescu* de Eugen Lovinescu, *Viaţa lui G. Ibrăileanu* de Al. Piru şi *Viaţa lui Al. Macedonski* de A. Marino. Alte biografii strălucite stau la un loc cu examenul critic în monografiile despre Calistrat Hogaş de Al. Streinu, despre Filimon, Gr. Alecsandrescu, Al.Odobescu şi V. Alecsandri de G. Călinescu ş. a. m. d. Cele mai multe, scrise în anii din urmă, s-au redactat sub inspiraţia contractelor editoriale şi deci s-au improvizat pasiunile şi preocupările.

D. Vatamaniuc lucrează la acest Slavici prin biografie de ani şi ani. A lăsat să se perinde prin planurile editurilor o mulţime de „specialişti" care au practicat comerţul cu istoria literară prin sistemul ediţiilor în tot soiul de colecţii. Nu s-a grăbit în vederea nici unei comemorări şi aniversări, cu care ocazii o altă categorie de publicişti se specializează şi ca istorici literari. D. Vatamaniuc, după metoda şi stilul de muncă al profesorului său clujean, care n-a mers nici pe succes şi nici pe „intuiţii", a recompus cronica vieţii autorului *Marei* printr-un peregrinaj anevoios în epocă, mai bine zis în două epoci, atît în secolul trecut, cît şi în primul pătrar al secolului nostru. Sistemul său de lucru este acela al îmbucării într-un tot a unor mici monografii. Orice moment al vieţii lui Slavici este interceptat întîi din afară. Şiria are aici o monografie în sine, satul Comlăuş aşijderea, societatea studenţilor români de la Viena este urmărită de la începuturile ei. Colaborarea la „Timpul" este precedată de o istorie a politicismului conservatorist şi a apariţiei ziarului celebru prin prezenţa

în paginile sale a membrilor *Junimii* etc. D. Vatamaniuc se oprește asupra fiecărei etape din biografia lui Slavici nu numai pentru a-l însoți pe scriitor mai departe un timp, ci și pentru a medita asupra a ceea ce a fost acolo. Cronica vieții lui Slavici ia proporția unor nesfîrșite investigații în timp : de la istoria îndepărtată a pămîntului arădean, la istoria Imperiului austro-ungar, la istoria *societăților patriotice intelectuale din Transilvania, Bucovina*, a războiului din 1877, din 1914—1918. Biografia lui I. Slavici era orientată pînă acum asupra momentului întîlnirii sale cu Eminescu și asupra poziției sale politice în timpul primului război mondial. Un Slavici al *Junimii* și un altul, după 1900, care s-a hrănit din amintiri și din utopii. D. Vatamaniuc ne dă un *total biografic* al scriitorului, spunînd ceea ce se poate spune cu obiectivitate și în deplină cunoștință de cauză despre lunga și sinuoasă cale a vieții lui Slavici. Partea de început a strămoșilor și familiei lui Slavici este o abordare a straturilor biologice care se depun în timp, pregătind apariția scriitorului care, ca și în cazul lui Goga, are un *ce* ardelenesc al pribeagului și al dorului de țara sa de pe Mureș. Investigația laborioasă în adîncime scoate la lumină valori noi morale și prezențe nobile ale scriitorului. Un Slavici care, pe urmele lui Gr. Alecsandrescu, Al. Odobescu, C. Bolliac, se ocupă cu problema monumentelor istorice, ca un fel de comisar al guvernului conservator pentru protecția instituțiilor culturale din țară, năpăstuite în perioada de trecere legală din proprietatea acaparată a egumenilor străini, în proprietatea statului cărora le aparținea. D. Bolintineanu, C. A Rosetti, V. A. Urechia, T. Maiorescu au patronat înțelepțește această operă și pînă de curînd tot ceea ce am preluat ca tezaur monumentalistic s-a datorat înaltului lor patronat cultural. Un Slavici nou este și acela al raporturilor cu Maiorescu în problema austro-ungară, sau în activitatea sa la Azilul „Elena Doamna". Un Slavici care *rămîne permanent un apărător al* drepturilor Transilvaniei ! În capitolul *Orientarea politică*, D. Vatamaniuc dă o explicație interesantă *pasivismului* ca tactică de luptă contra stăpînirii austro-ungare, clarificînd o sumedenie de erori în legătură cu poziția politică a lui Slavici în problema națională și cu rolul jucat de el ca tribunist. Ne apare un Slavici angajat, dinamic, un clarvăzător în politică, un om de acțiune pe linia marilor bărbați ai Transilvaniei. D. Vatamaniuc echilibrează balanța posterității critice a scriitorului șirian, care i-a luat în această direcție ceea ce i-a dat în direcție *beletristică*. Omul Slavici nu este *umbra* scriitorului. Există, paralel cu nuvelistul, un om activ al vieții politice, un cultural, un neostenit și veșnic peregrin dintr-o pasiune într-alta, de atîtea ori un neînțeles. Pe cel ce nu este văzut decît printr-o eroare, D. Vatamaniuc îl înțelege ca tribunist înfocat, plătind cu libertatea îndrăzneala de-a nu ceda. Aici s-au topit istoria memorandumului, a iredentismului, a „Tribunei" de la Sibiu. Mai tîrziu Slavici cădea victima unui complot propagandistic fals patriotic, căci el nu fusese nici în timpul neutralității și nici în timpul ocupației nemțești la București un trădător. D. Vatamaniuc a surpat temelia șubredă a tot felul de bănuieli și de condamnări aduse de istorici literari fostului tribunist. Mi se pare a se fi scris cu această ocazie o pagină de onoare în memoria lui Slavici, ștergîndu-se la o jumătate de secol de la moartea sa o imputare cumplită de *les națiune*. Procesul și condamnarea lui I. Slavici, alături de socialiști, apar ca o înscenare de derută și un act de ofensă. D. Vatamaniuc a răsturnat teze false și judecăți tendențioase, reîntregind structura misterioasă a unei conștiințe curate cu dragostea de neam. Era nevoie și aici de un act de justiție și de cinste. I. Slavici a murit ofensat, cu o rană sufletească necicatrizată, fiind condamnat că i-a lipsit tocmai sentimentul cu care luptase o viață. D. Vatamaniuc a înlăturat pretinsele pete de pe imaginea tribunistului, lipite de colportorii de neadevăruri, făcînd un serviciu neprețuit culturii noastre. Căci această *viață* a lui I. Slavici este opera pe care o impunea recunoștința noastră marilor oameni ai condeiului și ai spadei, și care nu trebuie să se improvizeze. Într-adevăr, D. Vatamaniuc s-a achitat de o răspundere imensă. Avem prin *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut* o lucrare

exemplară de biografie, căreia îi va urma monografia critică a operei beletristice şi gazetăreşti. Cartea lui Vatamaniuc n-are aici pretenţii literare. Autorul n-are veleităţi de a face literatură prin istoria literară. Punctul său de vedere este că istoria trebuie să rămînă istorie literară şi nu un *gen compozit*. Ca mai toţi istoricii literari ardeleni, el e adeptul documentarismului, al „evidenţei" după teoria lui Raymond Aron şi al istorismului cultural şi politic, al anvergurilor de studiu atent, rulat încet pe porţiuni defrişate, temeinic bizuit pe fapte, neoperînd cu fantezia şi nehazardîndu-se în ipoteze. La Vatamaniuc totul este controlat şi controlabil, cercetat şi analizat cu o răbdare de fier. Nu ştiu şi nu-mi amintesc să fi văzut în ziarele literare mare lucru spus despre această carte. Unii se feresc din invidie, alţii pentru că au interese să laude cărţi mediocre. Tăcerea şi de astă dată este un semn nu al neexistenţii, ci al *neloialităţii* de breslă, armă mai perfidă decît orice articol polemic negativist. Cartea lui D. Vatamaniuc nu ar avea nevoie de laudele unor asemenea operatori de valori literare. Nu este singurul caz cînd se preferă articolaşul scurt şi stors din vîrful peniţei, unui efort de ani de zile. Modestia şi onestitatea vieţii noastre intelectuale ne impun însă respectul muncii şi satisfacţia superioară că unui clasic al literaturii noastre D. Vatamaniuc îi închină o carte biografică fundamentală.

Marin Bucur

PETRU MAIOR: *Scrisori şi documente inedite*. Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi indici de Nicolae Albu, Bucureşti, 1969.

Petru Maior. Scrisori şi documente inedite, datorată lui Nicolae Albu, aduce la lumină documente privitoare la cea mai puţin cunoscută biografie din trinitatea corifeilor Şcolii ardelene. În majoritate inedite, extrase din actele arhivei fostei Mitropolii greco-catolice a Blajului, li se alătură cîteva editate anterior — fie parţial, fie fără transpunerea în limba română sau cu erori de traducere. Reproducerea documentelor — referitoare, în covîrşitoare majoritate, la perioada petrecută de Maior la Reghin — este precedată de o introducere în care N. Albu îşi extinde studiul asupra întregii biografii, puţin cunoscute sau controversate a lui Maior, intervenind, pe baza unei informaţii de o impresionantă seriozitate, în principalele probleme neelucidate încă şi încheind cu prezentarea critică a materialului documentar ce urmează. La documente, în afara grupului masiv referitor la perioada 1785—1808, cît Maior a fost protopop al Gurghiului şi paroh de Maghiar şi apoi Sas-Reghin, se adaugă cîteva acte privind numirea lui în funcţia de cenzor al tipografiei din Buda şi alte cîteva asupra succesiunii sale, testamentul ş. a.

Împotriva părerii aproape generale, care plasează naşterea lui Maior la Căpuşul de Cîmpie, se optează, pe baza unei indicaţii indirecte date de acesta însuşi (într-unul din documentele volumului — XXXII), pentru Tîrgu-Mureş ca *loc al naşterii* sale. Plauzibilă este ipoteza asupra *datei naşterii* — 1756 faţă de 1760—1761 acceptată curent — dedusă dintr-un calcul logic bazat pe concrete fapte documentare; trebuie însă făcută rezerva aproximaţiei, a imposibilei hotărîri stricte a unei date stabilite prin calculul logic al — totuşi! — probabilităţilor: eventuale surprize la aproximaţie de un an, poate doi, nu pot fi excluse. În acelaşi mod al deducţiei logice, bazată pe stricta şi migăloasa cercetare de arhivă, se rezolvă problema *studiilor* lui Petru Maior: locul şi şcolile prin care a trecut pînă a pleca la Roma. Sînt atacate apoi o serie de legende bine încetăţenite, încît au devenit adevăruri curente — şi iată că, total sau parţial, sînt demonstrate ca fiind false: se impun răsturnări sau nuanţări. Se

perpetuase, de la N. Iorga pînă la al Al. Piru, ideea despre o strîmtorată situaţie materială a protopopului de Gurghiu. Dar cei 20 de florini pe lună care îi reveneau lui Maior sînt o sumă de loc neglijabilă, dacă e raportată la situţia materială concretă din epocă, fără să „ne mai gîndim la atîtea [alte] surse de venit protopopeşti" (p. XII) — arată convingător N. Albu. Cea mai bine reprezentată problemă este aceea a *raporturilor lui Maior cu Ioan Bob*. Majoritatea documentelor din volum o ilustrează — e vorba de raporturile protopopului cu episcopul, ca şef ierarhic al său — şi ea este prezentată şi interpretată de N. Albu, pe baza acelorași documente, şi într-o porţiune din introducere (p. VII—IX şi XV—XVII).

Printr-o subiectivă schematizare, relaţiile dintre Bob şi corifeii Şcolii ardelene, în specie Maior, luaseră în trecut un aspect cvasilegendar, ca al înfruntării dintre apostoli şi diavol, dintre bine şi rău. Eroarea este explicabilă şi normală. Tendinţa spre simplificare, în sensul accentuării esenţialului evident, este caracteristică spiritului uman. S-au adăugat la aceasta lumina figurilor de cărturari ai Şcolii ardelene, covîrşitoarea lor importanţă în istoria culturii şi spiritului românesc. S-a dat de aceea credit absolut unei părţi, lui Micu, Şincai, Maior, Budai-Deleanu, strivindu-se sub oprobiul unanim cealaltă parte — episcopul prigonitor Ioan Bob. Adevărul ar fi trebuit să ţină seama că şi corifeii ardeleni, cu tot nimbul lor, au fost totuşi oameni. Sanctificarea urmează dispariţiei pămînteşti concrete; sfinţii, dincolo de legenda lor, au avut o existenţă omenească. Privit în asemenea lumină, conflictul dintre Bob şi Maior îşi restabileşte justa cumpănă. Iorga, dintre toţi, a intuit cel mai aproape acestea (şi N. Albu o indică folosind o exemplificare din altă lucrare). În *Istoria literaturii Româneşti*, vol. III (ed. a II-a, p. 173), caracterizînd pe Bob, arătîndu-i defectele dar şi unele calităţi, Iorga acceptă „înnegrirea" numelui lui „cît timp va exista popor românesc", conştient de relativitatea (în sens strict etimologic) unei asemenea păreri, căreia îi va face apoi loc în însăşi prezentarea faptelor. După Iorga tradiţia se continuă accentuîndu-se. Ceea ce dezvăluie însă documentele publicate de N. Albu e deosebit legendei simplificatoare în rău şi în bine. Desigur, caracterul oficial al relaţiilor concretizate prin aceste acte impune o ţinută protocolară, o atenuare, cel puţin aparentă, a animozităţilor, un ton rezervat. Intervenţiile personale, subiective, dincolo de faptele sau de hotărîrile comunicate oficial, sînt destul de rare, mai dese ceva din partea lui Maior, şi se fac oarecum voalat, indirect, imprecis. Pe faţă, public, direct, conflictul va izbucni mai tîrziu, după mutarea lui Maior la Buda. Dacă nu ni se oferă astfel prea mult sub raportul comunicării de stări de spirit, ni se oferă în schimb fapte — cîteva pricini —, fapte concrete în care se manifestă contradicţia dintre Bob şi Maior, expuse în formulele protocolului ierarhic, dincolo de care se pot însă intui stări spirituale. În lumina acestor date concrete, este neîndoios că susceptibilitatea lui Maior e pe drept rănită, că îndurerarea şi animozitatea faţă de Bob îi sînt motivate, din punctul său de vedere; contrariat în dorinţe pe care le socotea legitime, el putea interpreta faptele în mod exagerat negativ şi dușmănos pentru Bob; în virtutea acestor amărăciuni personale, va putea (mai tîrziu, cînd conflictul izbucni acut, pe faţă) combate, polemiza cu Bob şi deforma pînă la hidos imaginea episcopului. Dar dreptul judecător istoric trebuie să recunoască dreptatea şi în parte din faptele lui Bob; chiar dacă într-unele nu se poate nega o probabilă rea intenţie, într-altele poate fi recunoscut adevărul, din punctul de vedere al episcopului; din punctul de vedere al situaţiei sale, al legilor stabilite de autoritatea civilă şi religioasă din imperiu, al instrucţiunilor primite de la acestea, al felului său de a privi, interpreta şi hotărî anumite situaţii.

Prezentarea pe care N. Albu însuşi o face în introducere acestei probleme este pusă în slujba restabilirii critic istorice, pe baze documentare, a realităţii. Se neagă existenţa animozităţilor între cei doi înainte de numirea lui Maior ca paroh în Maghiar-Reghin, cu promisiunea de a fi investit protopop, ceea ce, departe de a fi o îndepărtare din Blaj — cum s-a spus —,

este un act de încredere și prețuire, avînd în vedere vîrsta de atunci, de loc înaintată a lui Maior. Se restabilește (într-o notă de subsol) prin nuanțare, pe baza datelor documentare, adevărul asupra acuzației de patologică arghirofilie, adusă lui Bob de Maior și perpetuată pînă azi. Se amintește și faptul că, la alegerea lui Bob, Maior a fost printre cei ce l-au combătut în favoarea lui Ignatie Darabant. Ni se pare însă că, în interpretarea faptelor oferite de documentele editate, se mai păstrează o reminiscență a legendei răuvoitorului Bob, căruia nu trebuie să i se dea nici un credit. Astfel: sînt argumentele lui Bob în ceea ce privește amînarea numirii lui Maior paroh la Sas-Reghin „foarte puțin convingătoare"?

În fine, documentele dau la lumină o serie de probleme de mai mică generalitate, amănunte nu însă lipsite de importanță. Amintim două dintre ele. Din cîte înțelegem, testamentul nu prevede „burse pentru săraci" (N. Iorga, Al. Piru), ci „pro adolescentibus ibidem studentibus meae familiae agnatis" („pentru tinerii din familia mea care vor studia acolo"), *în lipsa cărora* vor fi „pro quibuscunque Valachis I. Cottus. Thordensis, praeferenter nobilibus, sive hi sint Gr. catholici, sive Romano-catholici" („pentru oricare fii de români din ilustrul comitat de Turda, de preferință nobili, fie ei greco-catolici, fie romano-catolici"). Deosebit interes prezintă mărturia documentului CIV — reluată de N. Albu în introducere (p. XV) — despre o a doua parte, rămasă în manuscris, azi necunoscută și probabil pierdută, a *Istoriei pentru începutul românilor în Dachia.*

În urma acestei prezentări utilitatea și meritul lucrării lui Nicolae Albu sînt — credem — evidente. Dacă fiecare document, luat concret, aduce amănunte care pot fi interesante mai ales pentru istoria bisericii, din toate și peste ele se reconstituie o schiță pentru portretul unuia dintre cei mai de seamă cărturari ai culturii românești. Organizarea cronologică — nu pe probleme sau destinatari și expeditori, cum se obișnuiește mai adesea — a materialului documentar prezintă din acest punct de vedere avantajul de a-l constitui într-o istorie concretă, absolut obiectivă, a unei perioade din viața lui Maior. Trăsăturile de unire strict documentare (obiectice) între acte — fragmente ale acestei istorii —, dacă nu au fost deja indicate în introducere, sînt făcute în notele urmînd fiecărui material; oricărui cititor îi este oferită astfel tentația interpretării în recompunerea ansamblului, cu lăsarea absolutei ei libertăți. În ceea ce-l privește pe Nicolae Albu, interpretarea — imaginea subiectivă — din prefață este bazată pe o prestigioasă muncă de cercetare, fără hazarduri ipotetice de imaginație, densă, fără ambianța strălucirilor baroce exterioare.

Despina Tomescu

ANTOLOGIA BASMULUI CULT *

Cu sau fără voia noastră, trebuie să recunoaștem că noțiunea de „antologie" e în genere compromisă științificește. Dacă în planul artisticului ea poate dovedi finețea și bunul gust, într-un cuvînt personalitatea celui ce-o alcătuiește — și oare nu-i pilduitor faptul că cele mai reușite antologii aparțin unor scriitori de prestigiu?! —, în sferele științei numele său e asociat de cele mai multe ori subiectivismului și privirii superficiale a fenomenului, iar „antologizarea" ca atare e socotită mai mult sau mai puțin deschis drept „operă de popularizare".

Și totuși, *Antologia basmului cult* datorată lui Ioan Șerb constituie o autentică și valoroasă contribuție științifică. Explicația e simplă! Aplecîndu-se asupra unui domeniu mai puțin prolific al literaturii culte românești, Ioan Șerb adună în culegerea sa majoritatea pie-

* Vol. I: Antologie și prefață de Ioan Șerb. Text stabilit de Aurelia Rusu, vol. II: Ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, E.P.L., 1968.

selor reprezentative, oferind cititorului și cercetătorului o imagine a basmului cult din secolul al XIX-lea ce nu poate fi decît îmbogățită, nici într-un caz detonată de parcurgerea unui material suplimentar. Cu atît mai însemnată ne apare utilitatea științifică a antologiei, cu cît alături de creațiile culte ea înfățișează în cel de-al doilea volum prototipurile lor populare, deschizînd astfel nebănuite perspective cercetării problemelor ce le ridică prezența basmului în cadrul marii literaturi. E adevărat, o asemenea cercetare e în bună măsură deja efectuată pentru fiecare scriitor în parte. În ansamblu însă, problema nu a fost încă abordată. E meritul lui Ioan Șerb că o ridică.

Desigur, zăbovind asupra unei antologii, se cuvine înainte de toate să discutăm criteriile ei de selectare, terminologia folosită.

După cum mărturisește el însuși, Ioan Șerb s-a oprit la marii noștri clasici : Alecsandri, Odobescu, Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale, Delavrancea, Coșbuc, iar în cazul acestora a făcut trierea valorică, alegînd piesele ce i s-au părut mai semnificative. Apreciind grija lui Ioan Șerb de a oferi cititorului de astăzi, așa de pretențios, ceea ce e mai valoros din basmul cult al secolului trecut, rămînem totuși cu o nedumerire. De ce a ocolit domnia sa contribuția în acest domeniu a unor scriitori ca C. Negruzzi și N. Filimon — spre a-i cita doar pe cei mai însemnați? Sîntem de acord: basmele acestora nu se ridică la înălțimea creațiilor lui Creangă, Eminescu, Caragiale, dar ele reprezintă, orice s-ar spune, momente însemnate ale evoluției basmului cult din secolul trecut—și o antologie așa de merituoasă trebuia să găsească modalitatea de a le integra. Căci, după cîte pricepem, chiar alcătuitorul și îngrijitorul ei o vrea înainte de toate drept contribuție științifică. Altfel ce rost și-ar mai avea cel de-al doilea volum? !

S-ar putea discuta, desigur, și temeinicia intitulării antologiei — a ,,basmului'' cult. Urmărind titlurile incluse, parcurgînd piesele selectate, nu se poate să nu observăm că, alături de basme, Ioan Șerb publică deopotrivă : povești, legende, snoave. Confuzia terminologică, lipsa de claritate a structurilor îndreptățesc pînă la un punct amestecul. Înlăturarea pieselor alogene speciei era însă posibilă și ar fi fost de dorit — cu atît mai mult, cu cît ea nu ar fi avut urmări asupra prezenței cutărui sau cutărui scriitor din antologie.

Subliniem în schimb valoarea aparatului critic al antologiei, ce culminează cu acea sinteză asupra raportului dintre ,,literatura populară și literatura cultă''. Cum prefețele și notele constituie mai mult sau mai puțin un ecou, o anticipare, a studiului publicat la finele volumului al II-lea, judecarea lor din acestă perspectivă ni se pare cea mai nimerită.

E prima dată cînd se încearcă la noi o asemenea sinteză. Studiul lui Ioan Șerb își are în consecință meritele și deficiențele lui. Luminînd cu pătrundere dialectică rapoturile dintre cele două literaturi, semnalînd specificul și valoarea contribuției scriitorilor noștri datorate aplecării asupra izvoarelor de netăgăduită frumusețe ale creației populare, văzînd în mitul anteic al reîmprospătării continue a forțelor o trăsătură pînă acum permanentă a literaturii culte, studiul lui Ioan Șerb reprezintă un moment însemnat în clarificarea filozofică a relației. El manifestă, însă, metodologic o anume rigiditate în abordarea problemei. Și asta mai ales în partea dedicată prezentării stricte a faptelor, acolo unde autorul trece în revistă contactul scriitorilor cu folclorul. Folosindu-se de ,,monografierea'' raportului creatorilor în cauză cu valorile populare, Ioan Șerb își dezavantajează cercetarea, lăsîndu-ne senzația nedominării de sus a materialului, chiar dacă concluziile așteptate sînt rostite altundeva. Impresia se datorește, credem, și apelării prea frecvente la rezultatele unor investigații anterioare în dauna proprii-lor afirmații. Ar fi poate cazul ca Ioan Șerb, ce ni s-a arătat în atîtea situații un fin și dotat cunoscător al folclorului românesc, să-și spună mai cu autoritate părerile, chiar dacă prin asta ,,supără'' pe cineva. Îndrăzneala în opinie e marca cea mai bună a unei cercetări științifice.

De un real folos ne apar — în altă ordine de idei — prezentările dedicate contactului diverşilor scriitori incluşi în antologie cu folclorul. Dacă, în genere, Ioan Şerb îşi conjugă cercetările cu rezultatele investigaţiilor anterioare, în cazul lui Al. Odobescu, I. Slavici, G. Coşbuc, el trebuie să întreprindă cercetarea singur, lipsindu-ne pînă acum studiile speciale consacrate problemei. E o dovadă în plus a justeţei afirmaţiilor iniţiale privind interesul ştiinţific al antologiei.

Desigur, abordînd o chestiune aşa de interesantă cum este aceea a prezenţei basmului în sfera literaturii culte şi oferindu-ne o largă sinteză a raportului literaturii scrise în totul ei cu cea populară, antologia alcătuită şi îngrijită de Ioan Şerb ridică nenumărate probleme — cărora nici spaţiul, nici timpul, adesea nici competenţa, nu ne îngăduie să le răspundem deocamdată. Ne oprim doar la cîteva.

Mai întîi, exceptînd creaţia lui Ioan Creangă şi M. Eminescu, trebuie să recunoaştem că basmul cult reprezintă totuşi un aspect lăturalnic al operei scriitorilor aduşi în discuţie. În orice caz nu vîrful contribuţiei lor artistice!

E adevărat, „făclia" basmului trece de la un scriitor la altul, marcînd chiar o continuitate. În contextul operei fiecărui scriitor, basmul reprezintă însă, cu abaterile cuvenite, o apariţie întîmplătoare. Dacă el abundă, totuşi, în ansamblul literaturii secolului al XIX-lea, asta se datoreşte nu atît preferinţei estetice a scriitorilor epocii faţă de potenţele sale artistice, cît rolului pe care i-l acordau aceştia, alături de alte specii populare, în crearea unei mitologii româneşti.

Apoi, din faptul că basmul cult al secolului al XIX-lea cunoaşte exemple fericite de ridicare a unor scheme populare la altitudinea cea mai de sus la care a ajuns literatura română, nu trebuie să-i generalizăm importanţa dincolo de creaţiile în cauză. Mai justă ni se pare opinia că el reprezintă dovada certă a contactului scriitorilor respectivi cu folclorul.

Nu subscriem, de asemeni, ideii că Delavrancea şi Caragiale au cunoscut „mai ales din scris literatura populară", chiar dacă un anume fel de argumente pledează împotriva noastră. Dacă evoluţia lui Delavrancea e mai îndreptăţită să ne ducă spre o asemenea concluzie — deşi şi aici mărturisirea sa privind receptarea poveştilor în copilărie, citată de I. Şerb, ne deschide o altă perspectivă — , cursul vieţii lui Caragiale berarul o contrazice total. Ploieştiul şi Bucureştiul în care s-a oprit mai îndelung autorul lui *Kir Ianulea* constituiau la vremea respectivă autentice medii de vehiculare a literaturii populare, fie ea şi numai de-o anumită natură.

În fine, constatăm în antologia lui Ioan Şerb o încercare de revirtulizare a contribuţiei literare a lui V. Alecsandri şi G. Coşbuc, pe care o salutăm cu bucurie. Ea trebuie însă temperată mai ales în cazul lui Coşbuc, a cărui operă constituie după cea eminesciană un moment de regres, de întoarcere, metodic vorbind, la procedeele lui Alecsandri. De altfel, deosebirea acestuia din urmă e netă pe toate liniile faţă de Eminescu.

Am stăruit asupra acestor aspecte deoarece în condiţiile actuale, cînd se pune problema elaborării unui tratat de istorie a literaturilor de limbi europene, sublinierea diferenţelor ce individualizează literatura noastră devine o necesitate de prim ordin. Raporturile literaturii culte cu cea populară ne interesează, de aceea, mai mult ca oricînd, iar *Antologia* lui Ioan Şerb ne solicită atenţia tocmai în această direcţie.

Conchizînd, *Antologia basmului cult* ni se dezvăluie ca o carte de mare actualitate ce răsplăteşte din plin curiozitatea de a o parcurge.

I. Oprişan

GH. VRABIE: *Folcloristica română*, Bucureşti, E.P.L., 1968

S-ar putea discuta, desigur, în contradictoriu multă vreme asupra momentului celui mai potrivit pentru elaborarea istoriei unei discipline ştiinţifice. Cu atît mai mult a unei discipline ca folcloristica ! Ca atare, unora le va fi părînd inoportună scrierea unei istorii a folcloristicii româneşti în momentul de faţă, cînd problemele teoretice nu au fost încă elucidate, iar activitatea fiecărui folclorist în parte nu a fost pusă suficient în evidenţă în studii de specialitate. Contrar acestei optici, considerăm că istoricul apariţiei şi dezvoltării de sine stătătoare a unei ştiinţe — fie ea şi atît de disputată ca folcloristica ! — poate fi făcut oricînd, deoarece panorama în cauză trebuie să aspire, oricum, ceva mai sus de simpla preluare şi înşiruire didactică a unor cîştiguri anterioare; să tindă să devină o operă ştiinţifică, o contribuţie în adevăratul înţeles al cuvîntului — să dea o nouă deschidere de perspectivă fenomenului; în sfîrşit, să năzuiască — prin rejudecarea întregului patrimoniu moştenit — la luminarea problemelor spinoase ce stau în faţa cercetătorilor. Cu alte cuvinte, să nu se mulţumească a cataloga experienţa ştiinţifică anterioară, ci să o şi sporească.

Sub semnul acestor aspiraţii — traduse în bună măsură în faptă — poate fi pusă şi *Folcloristica română*, cea dintîi sinteză a preocupărilor de asemenea natură din ţara noastră.

Avînd meritul de a fi deschizătoare de drum, panorama profesorului Vrabie suscită interesul unanim, incitînd totodată specialistul la profunde reflexii în legătură cu diversele probleme ridicate, cu metoda de abordare a fenomenului, cu însăşi concepţia despre folclor a autorului. Făcîndu-ne ecoul acestui interes, încercăm în cele ce urmează să dezvoltăm cîteva din gîndurile trezite de lectura cărţii lui Gh. Vrabie. Înainte însă de a trece la examinarea chestiunilor propriu-zise, o fugară relevare a meritelor sintezei în cauză ni se pare mai mult decît necesară.

Apărută într-un moment de mare avînt al preocupărilor şi studiilor de folclor din ţara noastră (în ultima vreme au văzut lumina tiparului cîteva cărţi fundamentale pentru literatura domeniului), *Folcloristica română* constituie o utilă şi binevenită trecere în revistă a realizărilor celor mai valoroase din sferele disciplinei ce are ca obiect studierea creaţiei populare, o conştiincioasă evidenţiere a sporului ştiinţific, adăugat de fiecare generaţie de iubitori ai artei şi literaturii populare, în stare să explice neobişnuita efervescenţă de astăzi. Panoramă, deci, a înfiripării şi evoluţiei folcloristicii româneşti, cartea lui Gh. Vrabie reprezintă totodată şi un interesant bilanţ al contribuţiei acesteia la însuşi progresul ştiinţei mondiale. Căci — aşa cum era firesc — autorul nu se mulţumeşte să prezinte în mod simplist evoluţia fenomenului românesc, ci face de multe ori raportarea necesară la mişcarea de idei europeană. Reuşeşte chiar, pe anume porţiuni, să privească preocupările folcloristice din ţara noastră absolut din perspectivă universală — subliniindu-le interesul şi noutatea, criticîndu-le inerţia tradiţionalistă sau dezinteresul faţă de anume direcţii europene, stabilindu-le descendenţa sau afinităţile etc. Ceea ce ne face să regretăm profund că autorul nu s-a menţinut tot timpul la aceeaşi altitudine, că ţinta sa a fost adesea eclipsată de prezentarea materialului faptic. E un simptom, de altfel, mai general al cercetărilor de folclor, care trebuie să dea de gîndit viitorului istoric al folcloristicii româneşti sau autorului însuşi la o nouă ediţie a prezentei sinteze!

Dar, dacă în privinţa orizontului avem a-i reproşa autorului inconsecvenţa ţinutei, niciodată nu-l vom putea învinui că uită să judece contribuţia înaintaşilor de la înălţimea cuceririlor şi comandamentelor prezente ! Combătînd sau apreciind atitudinea diverşilor folclorişti sau personalităţi din alte domenii ce au avut şi asemenea preocupări, faţă de anume probleme de specialitate, evidenţiind specificul unor colecţii în raport cu altele — prilej cu care „istoricul" se lansează în ample consideraţii asupra trăsăturilor definitorii ale speciilor şi genurilor creaţiei populare — , sau discutînd gradul de autenticitate al materialului cuprins în unele colecţii com-

promise nejustificat — și în acest sens salutăm obiectivitatea cu care pune autorul problema recuperării lor științifice — , Gh. Vrabie se situează cu fermitate pe pozițiile folcloristicii actuale, găsind însă suficiente ocazii să-și dezvăluie și propriile vederi, ce nuanțează interesant ideile și liniile majore ale disciplinei. Încît și din această perspectivă cartea profesorului Vrabie reține atenția cititorului.

Adăugînd că pe parcursul ei autorul emite o seamă de judecăți ce par a închide discuțiile în legătură cu unele probleme ce au făcut obiectul atîtor intervenții — cum ar fi ideea că culegerea lui Alecsandri *Poezii populare ale românilor* reprezintă *stricto senso* o operă a generației de la 1848, că paternitatea *Cîntării României* ar putea fi determinată prin raportarea ideilor despre folclor cuprinse în ea la concepția celor doi scriitori aduși în discuție, că aversiunea lui Ov. Densusianu față de folclorul țărănesc a fost cauzată de poziția sa simbolistă, sau că M. Sadoveanu nu vorbește decît sporadic despre proza populară pentru că în esența sa era poet etc. —, ne dăm seama cît de importantă este contribuția *Folcloristicii române* în climatul cercetărilor de astăzi.

Deschizînd calea unor noi sinteze, ea rămîne interesantă și dincolo de cîștigurile efective ce le însumează — prin sugestiile pe care le oferă, prin semnele de întrebare pe care le ridică. Asupra unora din ele am reflectat și noi.

Mai întîi o chestiune de principiu. E necesar oare ca istoria folcloristicii să înglobeze și istoricul valorificării artistice a creației populare? Gh. Vrabie stă la îndoială — dovadă că pe unii autori îi cuprinde în sferele atenției sale, iar pe alții nu. Se oprește îndeosebi la aceia dintre ei care și-au expus cît de cît și teoretic punctul de vedere. Dar dacă acesta a fost *criteriul selecției*, nu înțelegem de ce mai este adus în discuție Ion Creangă, fără de care sinteza i se pare autorului lacunară. Sau de ce se mai fac considerații asupra preluării artistice a folclorului în opera unui Ion Budai-Deleanu, G. Coșbuc, M. Sadoveanu etc.? Desigur, la începutul literaturii noastre moderne și chiar mai tîrziu, faptele se suprapun într-o anume măsură. Scriitorii și poeții — mai ales în epoca lui Alecsandri — sînt deopotrivă și culegători și teoreticieni și prelucrători sau valorificatori ai creației populare. E bine însă ca disocierea să fie împinsă cît mai în adîncime, încît istoria folcloristicii să nu încalce terenul istorie sau criticii literare, păstrîndu-se strict la înregistrarea adausurilor ce o diferențiază ca disciplină de toate celelalte. Asta nu înseamnă că interesul de altă natură decît teoretic manifestat de către diverse personalități față de creația populară nu poate fi semnalat. Nici într-un caz însă discuția asupra influențării mijloacelor și procedeelor de creație, a stilului sau conținutului operei diverșilor scriitori în urma contactului cu folclorul nu are ce căuta într-o istorie a folcloristicii. Trecute prin retorta personalităților ce le-au preluat, elementele în cauză își pierd rosturile și semnificația, împrumutînd altele, de obicei superioare. Desprinse cadrului funcțional originar și supuse unei complicate alchimii, ele încep o nouă viață — de multe ori la distanțe incomensurabile de folclor; fapt ce dovedește convingător că atitudinea scriitorului se află la antipodul atitudinii folcloristului. Întrucît stabilesc, însă, filiația unor motive sau teme folclorice, sau emit idei în legătură cu diversele probleme ridicate de existența sau cercetarea creației populare, studiile dedicate valorificării artistice a tezaurului popular în opera scriitorilor pot și trebuie să intre și în atenția folcloristului — ele constituind un ultim cap de pod al științei de care se ocupă.

Cît despre Creangă, dacă e sau nu e culegător în cadrul poveștilor sale? — demonstrația profesorului Vrabie ni se pare suplimentară. Lucrurile au fost limpezite de mult — cel puțin de la M. Sadoveanu și G. Călinescu încoace, încît a tot combate o părere asupra căreia nu mai revine nimeni — și cu atîta lux de amănunte — poate obosi.

Cam în aceiași termeni trebuie pusă și o altă problemă, atinsă doar în treacăt de Gh. Vrabie, dar care reflectă o mai generală atitudine a celor ce se ocupă de cercetarea creației

populare. Socotind pe bună dreptate folclorul : clasicitatea literaturii noastre, autorul *Folcloristicii române* ajunge uneori — din prea multă îndrăgire a obiectului studiat — la etichetarea simplei valorificări a unor motive, procedee, expresii populare etc., drept act valoric, şi la considerarea prezenţei folclorului în diverse opere drept cauză a prospeţimii lor. (A se vedea în speţă aserţiunile prilejuite de investigarea contribuţiei unui Budai-Deleanu, Anton Pann etc.) Ceea ce nu e just ! Apelarea la tezaurul de frumuseţe populară poate fi binevenită finalizării artistice a unei opere, cînd ea răsare din matca unui mare talent — nici într-un caz însă nu poate fi cauză a rezistenţei sale în orice împrejurări ! Şi exemplul atîtor scrieri clădite pe elemente populare ce nu întrunesc condiţiile circulaţiei vii ni se pare revelator.

Numai o asemenea optică l-a făcut probabil pe Gh. Vrabie să nu surprindă faptul — sau dacă l-a surprins să nu-l pună în adevărata lui lumină — că, de la o epocă la alta, o dată cu dezvoltarea folcloristicii, evoluează şi felul de valorificare a creaţiei populare, încît între modul Budai-Deleanu sau Alecsandri de preluare a folclorului şi modul Blaga sau Voiculescu e o distanţă considerabilă — distanţă ce poate fi uneori contrazisă temporal. Căci — aşa cum sublinia cîndva Ov. Papadima — *Sburătorul* lui Heliade se află ca modalitate de prelucrare a motivului la nivel eminescian, în timp ce Coşbuc reprezintă după opera Luceafărului poeziei româneşti o incontestabilă involuţie.

Şi fiindcă veni vorba de sporul calitativ al folcloristicii, de consolidarea ei ca ştiinţă, o dată cu trecerea timpului, cartea lui Gh. Vrabie ne trezeşte o mare nedumerire în legătură cu spaţiul acordat fiecărei epoci. Nu pricepem de ce autorul insistă atît de mult asupra secolului al XIX-lea (de fapt asupra celei de-a doua părţi a lui), cînd, ştiut este, contribuţia ştiinţifică cea mai însemnată a folcloristicii noastre se află dincoace de hotarele secolului al XX-lea. (În cartea profesorului Vrabie raportul e de 248 pe 175 de pagini.) E drept, veacul al XIX-lea a dat cîteva figuri notorii — un Russo, un Alecsandri, un Odobescu, un Eminescu, un Hasdeu... — , care trebuie să-şi afle locul cuvenit într-o istorie a folcloristicii. Totuşi, cu rare excepţii, afară de culegerea materialelor — făcută şi ea din scopuri de altă natură decît ştiinţifică — , puţini au avut conştiinţa că „cercetează" creaţia populară, că realizează studii de specialitate într-un domeniu deosebit de acela al istoriei sau criticii literare. Poeţi sau scriitori, în cea mai mare parte, ei s-au aplecat asupra folclorului mînaţi de dragostea pentru popor şi au emis păreri, încîntaţi de frumuseţea artistică a creaţiei acestuia, convinşi că fac operă patriotică, încît cîştigurile ce-şi menţin încă valabilitatea se datoresc intuiţiei lor de multe ori geniale. Ca să nu mai vorbim de afirmaţiile cu totul întîmplătoare ale unora din ei — cum cele ale lui Xenopol. Fapt ce se străvede limpede din articolele şi prefeţele dedicate folclorului — ce plutesc în scumpe generalităţi şi locuri comune, în, de multe ori, încîntătoare naivităţi ; dovadă în plus că autorii lor aveau suflete şi formaţie de poeţi. (Oricît de desuetă ar fi disocierea : poet, om de ştiinţă !) Şi argumentul cel mai convingător îl constituie nivelul şi tonul *discuţiilor* — ce se mai învîrteau încă la *finele* secolului al XIX-lea în jurul elucidării naturii şi paternităţii creaţiei populare, în jurul definirii conceptului de autor colectiv şi modalităţii izvodirii produselor populare etc. De aceea, zicem, toată această epocă a folcloristicii, pe drept numită „romantică", deşi autorul se opreşte înspăimîntat cu calificativul în faţa lui Hasdeu, ce s-a întins pînă la începutul secolului al XX-lea, cînd îşi face apariţia Ov. Densusianu, trebuie trecută mai rapid — spre binele obiectivităţii ştiinţifice. (Oricît de mare ar fi însemnătatea colecţiei lui Alecsandri pentru literatura şi folcloristica română, spaţiul acordat prezentării ei e totuşi exagerat !) În fond actul de naştere al folcloristicii moderne în adevăratul înţeles al cuvîntului îl constituie cursul lui Ov. Densusianu : *Folclorul — cum trebuie înţeles*, ţinut în 1909. Abia de la „Şezătoarea" şi mai ales de la studiile autorului *Vieţii păstoreşti*... se poate vorbi cu toată tăria de o disciplină de sine stătătoare ce se ocupă cu cercetarea manifestărilor spirituale ale poporului. Momentul acesta se cuvenea bine subliniat

iar cursul prezentărilor ce-i urmează trebuia să constituie substanța de fapt a sintezei. Raportul invers pe care-l exprimă cartea profesorului Vrabie dovedește altceva ! Ne arată că în cele din urmă lipsa studiilor de specialitate dedicate perioadei mai noi a folcloristicii românești se resimte, totuși, în economia panoramei. Nevoit să întreprindă de multe ori investigația pe cont propriu, Gh. Vrabie nu are totdeauna răgazul suficient — omenește vorbind — să meargă în adîncime, cum o făcuse în prima parte a cărții sale. De aceea pe unele porțiuni avem sentimentul insatisfacției — contribuția personalităților în cauză fiind prea repede expediată și numai în lumina celor mai cunoscute opinii ! Așa încît o aprofundare a acestei perioade — utilizînd și materialele ce vor apărea între timp, dar pornind la treabă și în mod personal — ar fi mai mult decît de dorit la noua ediție pe care de pe acum o așteptăm.

În sfîrșit, dincolo de semnalarea unor neînsemnate confuzii sau de combaterea unor interpretări greșite — scăpări firești, eliminabile ulterior — , se cuvine adusă în discuție o teză fundamentală ce stăruie autoritar în mintea multor folcloriști, nu numai a autorului, și care își găsește punct de sprijin în afirmațiile regretatului profesor Densusianu. E vorba de problema perpetuării vii a creației populare, de permanența ei dincolo de filele cărții ce-o restituie mereu aceluia care a izvodit-o. Ridicîndu-se împotriva celor ce nesocoteau viața prezentă a folclorului, funcția lui hotărîtoare pentru omul zilelor sale — admițîndu-l și privindu-l numai ca document al unor vremi trecute, ce va dispare și el o dată cu civilizația arhaică ce l-a produs — , Ov. Densusianu lansează ideea perpetuării acestuia, e drept, în forme schimbate, dincolo de orice timp. Dacă în principiu ideea e valabilă — mai ales dacă o raportăm la conceptul atît de larg de „folclor" propus de savant—, în fapte evoluția istorică — pe care Densusianu nu avea de unde s-o bănuiască — o contrazice în multe privințe. Cu atît mai mult cu cît discuția de bază se duce, totuși, în limita creațiilor artistice, a folclorului literar ! Noile condiții de viață de după 1944 au ridicat la cultură întreg poporul. Există și va exista, probabil, întotdeauna, „după împrejurări proprii fiecărei epoci, oameni mai simpli, alături de alții cu suflet deosebit, cu o cultură superioară". E foarte adevărat, de asemeni, că „imaginația populară nu rămîne niciodată inactivă...". Pusă în acești termeni, însă, problema nu merge spre rezolvare în spiritul obiectivității. Inegalitatea de pregătire nu condiționează efervescența creatoare în ambele sectoare : în domeniul literaturii culte și în sferele folclorului ! Cu cît înaintăm mai mult spre ceea ce constituie aspirația noastră a tuturor, spre civilizația și cultura modernă, rîndurile creatorilor de folclor scad în proporție corespunzătoare — ei aducîndu-și contribuția de data aceasta în mod firesc la dezoltarea culturii „majore", pe care pentru prima dată sînt chemați s-o clădească. Lipsit de forțe puternice care să-l întinerească, circulînd mult mai comod pe calea discurilor, a benzilor de magnetofon sau prin scris, folclorul își atinge crepusculul. Căci una e optica specifică de înregistrare a faptelor istorice, semnalată de Densusianu — ce se va păstra indiscutabil multă vreme—, și alta e izvodirea de bunuri artistice care să circule în condiții folclorice ! Și evoluția așa-zisului „folclor nou", de fapt a poeziei populare create în ultimul sfert de veac, ilustrează grăitor afirmația noastră. Cîtă vreme poporul nu ajunsese încă la marile valori culturale — ne referim la procesul de alfabetizare, de generalizare a învățămîntului școlar, de parcurgere a unor trepte superioare de învățămînt — , au fost înregistrate creații valoroase. Din ce în ce însă, folcloriștii se întorc de pe teren cu mai puține piese produse ale prezentului. În schimb avem o poezie tînără cultă care ne face cinste ! Se vor împuțina desigur, prin forța împrejurărilor, și superstițiile și ritualurile (oricît de mult se va fi schimbat forma manifestării lor !) Și chiar basmele ! Copiii „secolului XXX" vor cunoaște indiscutabil povești, dar le vor asculta la radio, le vor citi ei înșiși. Așa încît optimismul lui Densusianu și al unor elevi ai săi trebuie corectat în lumina evoluției firești a faptelor.

Nu putem încheia rîndurile de față, ce ar putea fi continuate cu numeroase alte discuții pe marginea afirmațiilor profesorului Vrabie, fără a ne exprima încîntarea că am citit o carte instructivă și valoroasă.

I. Oprișan

ION OARCĂSU: *Prezențe poetice*, București, E.P.L., 1969

Prezențe poetice este al treilea volum al criticului clujean, după *Opinii despre poezie* (E. P. L., 1965) și *Oglinzi paralele* (E. P. L., 1967). Încercînd o privire de ansamblu asupra lor, fiecare din volume atestă o depășire a fazei anterioare, prin căutarea atentă a expresiei critice și prin simplificarea ei. Definirea volumului *Prezențe poetice* o face autorul în *Argument final*: „Cele mai multe prezențe sînt portrete în mers, deci profiluri pe care vremea le va completa inevitabil cu date noi, imprevizibile astăzi" (p. 195). Din acest punct de vedere „prezențele" lui Oarcăsu nu sînt noi nici raportîndu-le la volumele sale anterioare, nici situîndu-le în planul majorității volumelor de critică ce apar anual. Indiferent dacă se numesc „profiluri", „opinii", „condiția creației", „reflexii critice", volumele de genul acesta ne oferă ceva mai mult decît cronici, dar nu ajung să fie studii de istorie sau critică literară.

Totuși, o parte din aceste volume rămîn fie ca o etapă în evoluția criticului respectiv, fie ca o nouă contribuție în cunoașterea unor poeți mai puțin cunoscuți sau în reliefarea atmosferei artistice a vremii.

În cazul lui Oarcăsu „prezențele poetice" își justifică dreptul la viață, începînd chiar cu o privire aruncată sumarului volumului. O parte din articole sînt închinate unor poeți clujeni (dintre care unii s-au format în atmosfera clujeană): A. E. Bakonski, Radu Stanca, Ana Blandiana, Negoiță Irimie, Victor Felea, Ion Alexandru, Al. Căprariu, Șt. Aug. Doinaș; o altă parte încearcă priviri noi asupra materialului poetic (V. Voiculescu, M. R. Paraschivescu). În sfîrșit, dacă am structura volumul, o a treia parte ar fi consacrată unor poeți despre care s-a vorbit mai puțin la noi (C. Tonegaru, Anișoara Odeanu) sau despre care se vorbește mai mult abia în ultimul timp (Dimitrie Stelaru, Emil Botta). Evident, volumul ar fi cîștigat dacă autorul ar fi încercat să grupeze articolele fie după schema amintită mai sus, fie după o alta, în așa fel încît să existe și o unitate interioară a cărții și nu doar una formală (așa cum încearcă s-o realizeze cele cîteva pagini teoretice din *Atitudini lirice* și *Argument final*).

Cum am văzut, formula volumului nu este nouă. Noutatea provine din încercarea lui Oarcăsu de a fi modern și inedit, prin cercetarea unor poeți mai puțin cunoscuți, prin redescoperirea altora la lecturi repetate. Nu-i lipsește lui Oarcăsu puterea de descriere, plăcerea analizei atente, o anume eleganță a expresiei critice, ce caracterizează mai ales ultimul său volum.

De cele mai multe ori „prezențele" încep cu o privire generală asupra unui poet, în care se fixează trăsăturile definitorii ale acestuia, nuanțate fin și sintetizate cu o putere de sugestie remarcabilă: „Sentimentală, chiar trubadurească, fastuoasă și muzicală, această poezie demonstrativă prin virilitatea ei aduce o mulțime de motive romantice îndătinate, de la misterul ce înconjoară anumite acțiuni omenești, pînă la stările de semitrezie sau la scenele macabre, visuri terifiante, imagini de coșmar, simpozioane galante, expediții imaginare pe bătrînele și sonorele fluvii ale lumii, plimbări nocturne pe străzile germanice ale Sibiului — sînt numai cîteva din aceste motive caracteristice, care completează, în plin ev modern, fizionomia ciudată inedită, răscolitoare a unui poet cu simțul trecutului literar și istoric" (despre Radu Stanca — *Radu Stanca, un romantic vizionar*, p. 73).

După această introducere în universul poetic începe analiza propriu-zisă. Versurile sînt comentate atent, analiza se adaptează ideii poetice, încercînd redescoperirea pentru cititor a fluxului poetic : ,,Originalitatea lui frapantă — şi poate tocmai de aceea controversată de multă vreme — stă însă în altă parte, o găsim anume în acele cîntece lejere, insinuante, monotone, care îmbină muzica melodioasă cu delirul oniric. Faţa melancolică a poetului parcă fuge de lumină. Caută un loc tainic, mai potrivit pentru confesiune, caută partea întunecată, crepusculară a fenomenelor, spre a-şi deschide inima. De aceea, noaptea, sensibilitatea poetului se animă ca o floare de tropice, plimbîndu-se prin cartierele mărginaşe, ascultînd răpăitul ploii, el tulbură blînd somnul oamenilor cu gesturi de benedictin întîrziat — ,,Ploaie de noapte" (despre A. E. Bakonski — *Uti musca poesus* (*A. E. Bakonski*), p. 123—124).

Iar ca o încheiere firească a analizei, vine concluzia, prin sublinierea în cîteva cuvinte a locului poetului în contextul literaturii : ,,Barocul lui Geo Dumitrescu are deci surse autohtone sigure, în afara notei pur livreşti, de familiaritate cu poezia unor lirici moderni fantaşti, înrudiţi prin inteligenţă speculativă, poeţi ai lumii concrete, dar şi ai umbrei sale, proiectată halucinant printre lucruri" (*Geo Dumitrescu* : *Nevoia de cercuri*, p. 72). De cele mai multe ori, analiza e subtilă, încercînd speculaţii filozofice. În sonetele lui Voiculescu sînt urmărite anumite idei platoniene, care-i permit lui Oarcăsu, prin analiză minuţioasă şi convingătoare să adîncească o idee semnalată numai în critica de specialitate : ,,Dacă limbajul iniţiatic nu absoarbe cu totul înţelesul convenţional comun al cuvîntului, atunci ne aflăm cu acest sonet în plină profesiune de credinţă platoniciană. *Tărîmul eternelor idei* este domeniul arhetipurilor, regatul fiinţelor ideale, *supremele matriţe*, formele perfecte. Ridicarea din *formele* căderii, aspiraţia spre *pura-întîietate* traduc, în termeni aluzivi, drama esenţială a omului, zeu decăzut ce-şi aminteşte de ceruri, lăcaşul fiinţelor ideale, al bucuriilor perfecte" (p. 14).

Vorbind despre poezia Anişoarei Odeanu, face cîteva constatări asupra liricii feminine, definindu-i specificul, dar şi reproşîndu-i incapacitatea de a se ridica la poezia majoră : ,,Poezia feminină îşi are nu numai specificul, ci şi fatalităţile sale, nu totdeauna transfigurează emoţia, ridicînd-o la nivelul întrebărilor esenţiale, nu totdeauna atinge tensiunea liricii majore. Caldă şi voluptoasă, ea pluteşte la suprafaţa vieţii fenomenale, umple orizontul cu forme agreabile, sporind miracolul existenţei cu încă o minune, care dispare însă repede ca orice fantasmă trecătoare" (p. 58).

În unele ,,prezenţe" Oarcăsu se lasă încă dominat de formulele mai vechi ale criticii, plutind la suprafaţa analizei în fraze convenţionale şi pe alocuri retorice, aşa cum se întîmplă în cazul lui Beniuc sau Labiş. Dar cum nu aceste lipsuri dau tonul volumului, cartea lui Oarcăsu se numără printre apariţiile fericite ale criticii moderne în acest an.

Mioara Apolzan

ION BIBERI : *Poezia, mod de existenţă*, Bucureşti, E.P.L., 1968, 342 p.

În istoria literaturii române s-au încercat puţine cursuri de poetică în sensul statuat de Paul Valery acestui concept, înţelegîndu-l ca exprimînd o disciplină universitară din domeniul esteticii generale, cuprinzînd, desigur, şi probleme şi mai ales principii de prozodie, de istorie a genurilor şi speciilor literare, incursiuni în laboratorul marilor poeţi etc. Eliade col-

porta în *Gramatica poeziei* (1831), ca și în *Povățuiri asupra poeziei*, folositoare idei despre specii și talent, din Boileau, Voltaire, La Harpe sau Marmontel. Boliac a expus romantic principii moderne, închipuindu-se poet militant, biciuitor al relelor sociale în expunerea sa despre poezie. Un studiu de talie universitară, organizat la nivelul unui Sainte-Beuve, avem abia cu Titu Maiorescu : *Poezia română la 1867, I Condițiunea materială a poeziei, II Condițiunea ideală a poeziei; Asupra poeziei populare.*

Peste timp, poeții și esteticienii români au contribuit la descifrarea *misterului* poetic, ne gîndim la eseurile lui Ion Pillat din *Portrete lirice*, la articolele lui Ion Barbu (despre Arghezi, Blaga sau direct despre poezie), la *trilogiile* lui Blaga (în structura lor de un izbitor caracter poetic), dar mai ales la *Estetica* lui Vianu, la *Cursul de poezie* ținut la Iași în 1938 de G. Călinescu, la cercetările lui Liviu Rusu.

În, devenit, clasicul său *curs* de poezie (cuvîntul *curs* e numai un pretext metodologic), completat cu eseurile despre „Universul poeziei", retipărite de curînd, G. Călinescu ajungea la concluzia că „poezia nu se poate defini" și-și propunea nu să afle *ce este*, ci *cum este* poezia, explicînd-o, ca și Jean Paul Richter, prin analogii, ca o a doua lume, poezia reprezentînd față de proză ceea ce muzica este față de vorbire.

Toate aceste preocupări se mențin, cu excepția lui Blaga, în domeniul esteticii. Ion Biberi, în *Poezia, mod de existență*, studiu deosebit de informat, realizează o lucrare mai amplă, ca structură, înțeleasă ca o prezentare de totalitate asupra *actului poetic*, cu o documentare în cultura universală. Ion Biberi, estetician și om de știință în înțelesul pozitivist al noțiunii (medic psihiatru), are o viziune antropologică a fenomenului poetic. Dacă esteticienii ajung la concluzii pesimiste în legătură cu descifrarea poeziei ca fenomenologie, echivalînd cu traducerea ei inteligibilă, psihiatrii utilizează mijloace de aprehensiune mult mai multiple, fără să renunțe la estetică, punînd premisele unei cuceriri viitoare a domeniului. Chiar de la început autorul își propune explicarea poeziei ca expresie „de totalitate a ființei umane". Poezia, fapt antropologic, devine astfel obiect, oarecum pozitiv, de cercetare. Ea va putea fi cuprinsă, afirmă autorul, „numai printr-o mînuire, săvîrșită în spirit de finețe, a mai multor perspective" de studiu : cunoașterea fiziologiei umane și animale, a psihologiei primitivului și copilului, a elaborării progresive a limbajului, a proceselor vieții subconștiente, a expresiei emoțiilor etc. Poezia ca fenomen social solicită cercetarea domeniilor științelor sociale : arheologie preistorică, etnografie, istorie a religiilor, folclor, istorie (literară, a artelor, a filozofiei), critică și estetică literară.

Varietatea acestor domenii este de-a dreptul impresionantă și pune în fața autorului probleme complexe. În realitate cercetarea întreprinsă în acest volum, cu toate formulările ei, se situează în sectorul filozofiei culturii, cu supralicitarea elementelor psiho-fiziologice în explicațiile și analizele estetice. Ion Biberi este autorul cîtorva lucrări de antropologie filozofică, unele tipărite, altele în manuscris, ca *Individualitate și destin* (1945), *Essai sur la condition humaine* (1947) sau ca acel îndrăzneț *Thanathos* (1936). *Poezia, mod de existență* se încadrează ca structură în această suită.

Cartea are două părți distincte : una istorică, privind preistoria și istoria, și una de analiză structurală, „poesia in statu nascendi". Utilizînd o bogată bibliografie de specialitate, Ion Biberi urmărește raporturi deosebite ale poeziei în epoca orînduirii primitive ca : poezie—mit, poezie—magie, poezie—joc, poezie—limbaj natural, poezie—ritm fiziologic etc. Analizînd și prezentînd poezia populațiilor zise „primitive", deci a primitivilor de azi, studiul evidențiază *poligeneza* poeziei ca mărturie universală a omului în fața naturii și propriei vieții. În evoluția ei istorică poezia este concepută ca o tehnică spirituală destinată a exprima „drama umană prin cuvînt și valori de sugestie". În acest cadru este analizată, cu lungi parafraze istorice,

poezia sumeriană, descîntecul mesopotamian, lirica vechiului Egipt etc., toate raportate la formele evolutive ale artei poetice la diverse popoare și aduse, am zice, „la zi", prin comparație cu poezia modernă.

Capitolul privind geneza poeziei, susținut de o impresionantă bibliografie, din toate limbile de circulație, inclusiv bibliografia românească, într-o expresie ce amintește de Blaga, tratează „simțul misterului și versantul nocturn al lumii", operînd discriminarea „actului poetic" de tehnicile spirituale înrudite. Discutarea „rădăcinilor" poeziei în religie, în magie sau în mit, raporturile dintre poezie și muzică, descifrarea evolutivă a coordonatelor social-culturale ale poeziei etc. îl duc pe autor la concluzia că poezia este un mod de cunoaștere avînd ca materie specifică de exprimare cuvîntul.

În secțiunile destinate „structurii *Actului poetic*" poezia e definită ca „recreare a universului prin limbaj", documentînd afirmația cu experiența poeților antici, cu Dante, Villon, poezia barocă, Gongora, cu clasicismul secolului al XVII-lea, cu romanticii și itinerariile poeziei moderne (Nerval, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valery, Joyce etc.). Prezentarea istorică se încheie cu, am zice, „poeții angajați" sau cum scrie autorul „poezia acțiunii" : Aragon, Eluard, Neruda, Machado, Alberti, sau dintre poeții români : Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu, Emil Giurgiuca, Radu Boureanu.

Bazat pe o experiență proprie, de psiholog și medic psihiatru, reluînd cercetările mai vechi din *Thanatos* și respingînd unele exegeze sorbonarde, Ion Biberi vorbește convingător despre „unicitatea vieții interioare" a poetului. Poeții au o viață mai bogată decît oamenii obișnuiți, au anumite particularități psihologice, în rezumat, au o personalitate *excepțională*. Fără să pledeze pentru existența unor facultăți profetice paranormale, autorul atestă în mod convingător capacitatea de *anticipatori* a poeților, capacitate pe care o numește *plus-conștiință*. Dar, deși cu o „variație abnormă" a spiritului, față de „media psiho-social-culturală", un poet nu poate întruni toate atributele poeziei, sau, în cuvintele lui Heidegger (citat în lucrare), *esența* poeziei.

Lucrare de estetică, filozofie a culturii, antropologie filozofică, teorie literară, cartea lui Ion Biberi apelează în mod necesar și la exemple de poezie din literatura universală, citînd cele mai adecvate versuri în contextul teoretic al capitolelor. Lucrarea dovedește capacitatea polivalentă a autorului de a surprinde idei noi, de a lega argumente și experiențe. Dar mai dovedește și un mod original de sinteză. Apelul la exemple de poezie românească ni se pare totuși deficitar în concurență cu poezia universală. Versurile citate, de exemplu, din poeziile lui Cicerone Theodorescu, nu pot fi alăturate de poemele lui Rilke sau Valery. Erau, categoric, mai fericite și mai concludente exemplificările din Blaga, Ion Barbu, Arghezi. Fără să fie o carte de istorie literară și fără să cîntărească citatele pe epoci, popoare sau școli, în resorturile ei ilustrative exegeza lui Ion Biberi utilizează materiale excepționale din lirica străină și nu acordă aceeași rigoare citatelor românești, așezîndu-ne în mod fals într-o competiție inegală.

Dar dincolo de aceste observații motivate de adecvarea metodologică a analizelor pe texte, lucrarea lui Ion Biberi este prima încercare românească de a constitui o *poetică* citabilă în bibliografiile străine. Cu o informație enciclopedică, dublată de o metodă proprie de analizare și aprehendare a acestei lumi inefabile care e poezia, la limita dintre eseu și acribia documentară, cercetarea de față e, în același timp, o fermecătoare lectură.

Emil Manu

ŞERBAN CIOCULESCU : *Viaţa lui I.L. Caragiale*, Bucureşti, E.P.L., 1969

Specificul biografiei critice

În istoria criticii literare, cu unele variaţii între cele două alternative, se poate vorbi de biografie ca *operă de artă* şi biografie ca *ştiinţă*. Această dublă înţelegere a biografiei decurge din însuşi obiectul cercetării şi anume prezentarea autentică a unei personalităţi. Evident cu accentuare variabilă fie asupra *adevărului*, fie asupra *complexităţii personalităţii* alese, adevărul putînd avea şi el varii înfăţişări : social, istoric, medical, psihologic, etnic, ereditar, estetic. Sainte-Beuve, care într-un articol din 1928 asupra lui Corneille schiţa primele recomandări teoretice privind critica biografică, înţelegea biografiile nu ca notiţe scurte, uscate, preţioase, ci « larges, copieuses, diffuses histoires de l'homme et de l'oeuvre : entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous les aspects divers ; le faire vivre, se mouvoir et porter comme il a dû faire, le rattacher pour toutes côtés à cette terre, à cette existence réelle. . . ».

Dar această extindere nemăsurată a experienţei critice asupra unui scriitor avea marele defect sau poate prezenta un inevitabil eşec pe care Sainte-Beuve l-a recunoscut, şi anume faptul că ,,cette critique ne concluait pas", criticul nemaifiind capabil să distingă în puzderia de fapte, cele mai multe contradictorii şi discontinue, ,,le point fixe, le point de départ".

De altfel această tentativă de cuprindere totală a unei personalităţi la toate nivelurile ei de manifestare rămîne mai mult un frecvent subiect de meditaţie al teoreticianului familiilor de spirite, capodopera sa consacrată Port-Royal-ului fiind şi ea departe de a ilustra *ad litteram* propriile exigenţe critice.

În critica românească E. Lovinescu este cel care simte în mod vital lipsa unor biografii cît mai complete ale scriitorilor noştri înaintaşi. ,,E de mult simţită nevoia unor biografii complete a scriitorilor noştrii nu din dragul de a aduce la lumină micile, măruntele scăderi..., ci din datoria de a-i cunoaşte în desăvîrşita împrăştiere a strădaniilor, în lucruri mari, ca şi în lucruri mici, din închegarea cărora se întrupează viaţa lor una" — spune el la începutul monografiei despre Costache Negruzzi. Avînd tot respectul pentru adevărul istoric şi social, Lovinescu nu neglijează necesitatea impusă chiar de specificul biografiei, şi anume prezentarea unei personalităţi, atunci cînd insistă ca viaţa scriitorilor ,,să fie prinsă în cele mai fugare revărsări ale ei", punînd mare preţ pe mărturisirile orale ale contemporanilor. Biografia trebuie să contureze o ,,icoană vie, colorată", resemnîndu-se că în cazul scriitorilor mai vechi ,,exegeza biografică (trebuie) să se mulţumească cu un desen tras în linii sumare".

Deci Lovinescu va pune la îndemînă cititorului *toate izvoarele* oricît de *tulburi* ar fi ele, va îndemna şi pe alţii la această muncă dificilă şi ingrată de descoperire a documentelor şi datelor privitoare la viaţa scriitorilor noştri şi cu un spirit impecabil de realism critic, slujit de o optică de caracterolog, va desprinde *idealul din real*. Mai exact, după expunerea cronologică a faptelor, ,,ne rămîne acum să încercăm o scurtă caracterizare a acestui bărbat [Gh. Asachi] atît de însemnat pentru începuturile culturii noastre". Nu altfel va proceda şi cu T. Maiorescu, aceeaşi grijă de a circumscrie personalitatea în *cadrele ei firesti*, deşi stilul e mai suplu, chiar mai cald, şi punctat cu reflecţii privind propria sa poziţie critică.

Următoarea generaţie de critici, a treia falangă maioresciană, marchează momentul de deplină maturizare şi modernitate a genului biografiei critice. Unitară prin faptul că nutreşte un precis şi superior ideal estetic, noua generaţie va afirma şi o diversitate stilistică şi, mai ales, o diversitate de spirite critice care lasă impresia utilizării unor metode critice deosebite pînă la opoziţie. Astfel, din aplicările la cîteva biografii ale scriitorilor noştri se poate identifica **biografia—portret literar** v. *Ion Creangă* (G. Călinescu), **biografia ca autobiografie imaginară şi intelectuală** v. *Mihai Eminescu* (G. Călinescu), **biografia—caracter**, cu o stabilitate mai accentuată, bazată fie pe metoda unui realism inductiv v. *Viaţa lui I.L. Caragiale* (Şerban Cioculescu), fie pe aceea a unui realism deductiv v. *Calistrat Hogaş* (Vladimir Streinu).

S-ar părea totuși că așa-zisa formulă a *criticii creatoare*, a *criticii artiste* ilustrată de scrisul lui G. Călinescu a cucerit legitimi și constanți adepți. Aceasta însă se datorește, aș zice, în primul rînd farmecului la lectură pe care îl exercită indiscutabil asupra cititorului specializat, sau diletant cărți ca viața lui M. Eminescu sau Ion Creangă. De altfel, criticul își intitula cărțile cu numele personajului principal al „romanului" său: *Mihai Eminescu*, *Ion Creangă*, la fel cum ar fi spus *Don Quichote*, *Madame Bovary* sau *Moș Goriot*. Prin asemenea presiune estetică s-a ajuns indiscutabil la o anume intoleranță la lectură pentru lucrările cu o organizare și expunere pozitivistă de fapte. Sînt refuzate de la început de la un nivel al hedonismului estetic lucrările abundente de material, stufoase de date și documente și care, stilistic, fac exces de erudiție.

Dar ceea ce este minereu aurifer în opera critică a genialului exeget eminescian este talentul, adică exact ceea ce nu se poate imita sau învăța, ci doar admira și iubi. Călinescu avea în cel mai înalt grad „d'art à soi", avea *stil* (pe care de altfel Sainte-Beuve îl refuza programatic unui critic), stil pe care însuși și-l descoperea, și-l desfășura spectaculos în perceperea analitică a unui scriitor și refacerea lui sintetică într-o efigie eternă.

De aici urmează însă deosebirea fundamentală a formulei critice pozitiviste și estetice, și anume atitudinea față de obiect. Dacă punctul de vedere pozitivist are în față o lume obiectivă — viață sau operă —, o totalitate deschisă cu un orizont ce cuprindea la nesfîrșit cantitatea de note identificabile pe care cunoașterea le descoperă și le analizează, punctul de vedere estetic înțelege atît opera cît și biografia ca un obiect estetic care la rîndul său relevă o lume unică sau poate numai o atmosferă a lumii unice existentă în interiorul operei. Așa se poate ajunge chiar la ideea că, uneori, opera își găsește plenitudinea și autonomia prin biografie.

Astfel, viața și opera au o unitate care e unitatea unui *Weltanschauung* personal ce nu poate fi descoperit și retransmis decît de un spirit critic descendent din aceeași familie, posedînd categoriile afective *a priori* ce conferă experienței estetice o relație existențială de identitate.

Monografia lui Șerban Cioculescu — *Viața lui I.L. Caragiale* — poate fi considerată în limitele distincției de mai sus o lucrare de abordare pozitivistă a obiectului, enunțat clar în titlu. Autorul nu inventează și nu presupune cu fantezie pe marginea evenimentelor survenite în viața scriitorului ales, ci prezintă fapte susținute de documente și mărturii, încercînd printr-un neîntrerupt *cogito* să restabilească adevărul, să ne dea imaginea fie ea contradictorie, surprinzătoare, chiar derutantă a dramaturgului, însă în orice caz *autentic*, așa cum a fost. O asemenea tentativă de arheologie umană, ținînd seama și de specificul existenței lui Caragiale, cu toată risipa sa orală și comportamentul său spectacular, cu toată opoziția pronosticurilor ce înconjurau persoana reală a scriitorului, este cu mult mai dificilă, aproape imposibilă în ultimă instanță, decît tratarea metaforică, guvernată de o filozofie unică, a unei biografii accidentate, chiar destrămată, consumată ca o abatere superioară de la logica umană cotidiană, cum ar fi de pildă cea a lui Eminescu și chiar Creangă[1].

[1] „Despre viața lui Ion Creangă avem, peste ceea ce știm din *Amintirile* lui, foarte puține știri. Sînt în genere informații anecdotice de la oameni care sau l-au cunoscut prea la suprafață și tîrziu, sau n-au avut înțelegerea unui om de valoarea lui. La amintiri se adaugă documentele. . .

Trebuie adăugat că cu fiecare document ivit starea civilă a lui Creangă devine mai complicată. În general atestatele sînt reconstituite cu martori, dar însemnarea din mitrică poate fi pusă, în aceste vremuri, la îndoială. De asemeni, pachetele de documente din arhive au adesea o dată globală, și datarea induce în eroare. Din fericire, substanța biografiei lui Ioan Creangă rămîne statornică". G. Călinescu, *Ion Creangă* (*Viața și opera*), București, E.P.L., 1964.

Trebuie făcută însă şi o altă observaţie. Nu există o metodă critică infailibilă. Trebuie să se ţină seamă pe de o parte de specificul obiectului propus şi pe de altă parte de experienţa estetică şi de judecată a subiectului, deci a criticului care se aplică unei teme. În această măsură se poate spune că obiectul există pentru subiect. Caragiale prin insolitul temperamentului său alunecos şi prin mulţimea planurilor întretăiate şi coexistente ale vieţii sale şi-a găsit în Şerban Cioculescu spiritul răbdător care să ateste, să alunge falsurile şi să ridice cu sîrguincioasă energie schelăria alambicată a unei existenţe de Mobile eoliene. Eminescu cu dificultoasa incomprehensiune a geniului şi-a aflat abia într-o a treia generaţie a criticii estetice sensibilitatea polemică care a repus în drepturile ei patosul *estetic* (Heidegger) al existenţei sale. Creangă, a cărui biografie în sine ar părea să nu ispitească eforturile cercetătorului, şi-a cîştigat un *portret literar* în deplina sa accepţiune sainte-beuviană, o cuprindere prismatică, anatomică, fiziologică, morală, artistică. Poate şi Macedonski, după pioasa exegeză şi editare a lui Tudor Vianu, s-a regăsit în temperamentul scotocitor şi de orgolioasă, bănuitoare aprindere al lui Adrian Marino, ambiţionat să arunce pe umerii autorului *Morţii lui Dante Alighieri* mantia regală de profund şi sfîşietor pasionat al esteticului.

Aşadar *Viaţa lui I.L. Caragiale*, lucrare de recunoscută notorietate ştiinţifică, cu dorinţa nemărturisită de a istovi, de a epuiza documentaristic, mai ales la o a doua ediţie revăzută, un subiect de istorie literară. În afară de observaţiile de amănunt, cele mai multe de ordin lingvistic şi stilistic, mare parte semnalate încă la apariţia cărţii de Vladimir Streinu, restul comentariilor au enunţat ca indiscutabilă ţinuta intelectuală a cercetării, sau au menţinut rezerve faţă de satisfacţia literară ce o produce textul ca atare. De fapt ce s-ar mai putea spune *la obiect* despre *Viaţa lui I.L. Caragiale*, sau, deplasînd discuţia pe teren teoretic, ce alte piste detectiviste s-ar preta să fie deschise pe ntru refacerea semnificativă a unei existenţe ca aceea a lui Caragiale?

Carlyle spunea că o viaţă bine scrisă e aproape la fel de rară ca o viaţă bine întrebuinţată.

Dar ispititoare se anunţă evidenţierea paralelei între condiţia biografului şi cea a romancierului, avînd în vedere că şi unul şi celălalt povestesc filmul logic, unitar, explicabil al unui personaj. Şi aceasta e cu atît mai interesant, cu cît Şerban Cioculescu se declară net „cercetătorul documentar" distinct deosebit de „scriitorul de mare talent care („firește") se va găsi să-i învie chipul". În ce constă aşadar superioritatea sau inferioritatea romancierului faţă de biograf. André Maurois în *Aspects de la biographie* se oprea asupra inferiorităţii biografului faţă de romancier, pentru simplul motiv că îi e imposibil să realizeze o sinteză a vieţii interioare şi aparente. Această limită specifică biografului era ignorată conştient de G. Călinescu, „deşi orice propoziţie [a sa] e documentată", sacrificînd suficiente date auxiliare ideii unice, cuprinzătoare, dominante a existenţei geniale a lui Eminescu, „tînăr deprins cu elementele naturii, [un] rustic sănătos şi primitiv, pe care îl încurcau chiar uneltele cele mai banale ale civilizaţiei orăşeneşti ca peria, pieptenele. . .".

Dar un personaj cu reacţii glisante cum era Caragiale se preta foarte puţin la genul unei „mitologii" literare. Pentru dramaturg ponderea vieţii interioare e foarte scăzută, dar rămîne seducătoare cea a vieţii aparente, spectaculare. Chiar cuprinsul cărţii notează cîteva titluri de acte dramatice, de episoade teatrale : „La Junimea", „Moştenirea Momuloaiei", „În politică", „La Berlin", şi cîteva roluri încredinţate : „Gazetarul", „Revizor şcolar", „Reporter judiciar ocazional", „Fiu, soţ şi tată". După terminarea cărţii sentimentul e de insaţiabilă curiozitate,

pregătindu-ne să reîncepem lectura cu pagina întîi, urmăriți de întrebarea : Cine e Caragiale? și, mai ales, Cum e el cel adevărat? sau Care dintre rolurile jucate este cel autentic? Senzația că de-a lungul cărții ne-am aflat în prezența unui personaj foarte modern, care există pentru noi datorită notelor de comportament expuse prin intermediul martorilor sau prin propriile sale cuvinte (v. telegrame, depeșe), se accentuează în capitole ca „Prietenii" sau „Caragiale și ardelenii". Cioculescu refuză postura scriitorului omniscient, care știe dinainte *totul* despre eroul său, ceea ce în cazul biografiei ar crea o impresie dezagreabilă, de cronometrist agasant, preferînd să-și expună pe mai multe pagini propria aventură a cercetării, a descoperirii diverselor documente care aruncă lumini noi, propria odisee prin arhive, case particulare, în căutare de manuscrise semnificative. Așa sînt de pildă capitolele consacrate obîrșiei scriitorului, perioadei de revizorat sau „momentului sentimental din tinerețe". Impresia pe care o lasă textul criticului amintește de spiritul gidian din *Les faux-monnayeurs*, lucid, neastîmpărat, atent la amănunt, fin ironist, suspectîndu-se pe sine în orice clipă și suspectîndu-și personajul, scriind o biografie în timp ce pare că abia se gîndește să o scrie, examinînd materialul de fapte.

Ș. Cioculescu refuză să introducă mistificații de savantlîc și lucrează, cum se spune, cu cărțile pe față, dînd prioritate elementelor materiale pe care le descoperă ; interpretarea lor, nefiind niciodată epuizantă, excesivă, ci *elocventă* și *breviară*, alimentează și ideea imparțialității spiritului critic. De altfel e greu de imaginat și, cu atît mai puțin, de admis o imparțialitate perfectă, dar tehnica de proces juridic consacrat unuia sau altuia dintre capitolele-cheie ale vieții personajului, cum ar fi cel al moștenirilor sale („Capitolul cel mai fabulos din viața lui Caragiale privește legenda moștenirilor sale"), susținut de un vocabular specializat sau împrumutat, chiar, lui „nenea Iancu", cum îl denumește familiar criticul, convine de minune unei anchete deschise în jurul vieții lui Caragiale. Astfel faptele observate, semnalate, sesizate conduc singure la idei generale. Și, încă o dată, subiectul ales solicită în primul rînd o asemenea metodă de realism inductiv, datorită naturii sale de „amăgitor Proteu". E clar că pentru un asemenea personaj e importantă nu unitatea artificială a *tipicului*, ci individualul și instantaneul întotdeauna surprinzător, chiar contradictoriu. Cine pretinde unei monografii despre Caragiale efortul de a oferi o imagine sintetică a vieții acestuia înseamnă că nu s-a pătruns de specificul naturii sale umane, care, în vid umoare inegală, își declanșează abia în fața împrejurărilor reacția sa negativă, dejucînd mereu situațiile cu o superioară inteligență și o anume vervă ludică. E vorba, deci, de o reacție instantanee și autentică, atîta timp cît se consumă evenimentul, cît durează împrejurarea (v. episodul colaborării la „Convorbiri critice" și relațiile sale cu Mihail Dragomirescu, implicit atitudinea sa tîrzie exprimată față de „Junimea" ; la fel în ceea ce privește opțiunile sale politice). Și aici poate aflăm superioritatea biografului față de romancier, faptul că materialul său de lucru este o individualitate existențială neconvertibilă unei scheme de procese cauzale. Relativitatea personajului cu existența reală e astfel maximă, asupra sa neexistînd mărturii complete, iar cele care există sînt toate aparente. Deoarece însă *Homo Biograficus* nu necesită întotdeauna din partea exegetului să fie „explicat", actele sale atîtea cîte se cunosc neavînd obligatoriu, ca în cazul lui *Homo Fictus*, un caracter de cauzalitate, nefiind reprezentative, plauzibile, dacă nu chiar previzibile, el se oferă ca cel mai modern personaj de roman existențial prin complexitatea lui atomizată, prin explicațiile plurivalente care înconjură manifestările sale exterioare. *Homo Biograficus* nu istovește niciodată enigma difuză a lui *Homo Sapiens*, după cum *Homo Fictus*, deși imită aparența aceluiași, rămîne mereu un *adaos* la creația supremă.

Adriana Mitescu

SOCIOLOGIA LITERATURII – REÎNNOIREA UNOR VECHI PRINCIPII

(*Pe marginea comunicării lui Erich Köhler*, Les possibilités de l'interprétation sociologique..., *susținută la Congresul de sociologie din 1967, publicată în culegerea* Littérature et société, *1967*.)

Ceea ce se înțelege și se practică astăzi de un număr tot mai mare de adepți sub numele de „sociologia literaturii" este de dorit a nu se confunda cu procedeul de vulgarizare utilizat drept principiu de explicare și înțelegere a operei literare de cîțiva ignoranți atît ai specificului literar, cît și ai sociologiei științifice. Dependența creației de timpul și locul producerii ei, acel *hic et nunc* conținut în fiecare operă, este un adevăr îndeobște cunoscut, dar atît de general încît, practic, nu explică nimic. Iar folosirea lui ca mijloc de luminare a oricărei opere, de explicare univocă a produsului artistic, e chiar mai primejdioasă decît ignorarea lui, întrucît poate da iluzia unei înțelegeri în afara specificului estetic al operei de artă.

De aceea, prima axiomă de la care pornește noua sociologie a literaturii are un aer defensiv împotriva abuzurilor, introducînd din capul locului în discuție termenul esențial al operației de explicare a operei, care e „structura mentală", conștientă, inconștientă sau non-conștientă a autorului.

„Relația esențială dintre viața socială și creația literară nu se referă la conținutul acestor două sectoare ale realității umane, ci numai la *structurile mentale*, care s-ar putea numi categorii, care organizează și conștiința empirică a unui grup social și universul imaginar creat de scriitor". (Lucien Goldmann, *La sociologie de la littérature, situation actuelle et problèmes de méthode*, în „Revue Internationale des Sciences Sociales", vol XIX, nr. 4, 1967). Precizarea este esențială, întrucît conține nu numai sîmburele metodei, ci apără și împotriva înțelegerii ei simplificatoare. Sociologia vulgară ce se revendica de filiație marxistă parcurgea drumul mediu social — operă literară într-un singur sens : al determinării absolute, rolul scriitorului reducîndu-se la transcrierea influențelor exercitate asupra sa. Nu e nici o mirare că într-o asemenea lumină poezia lirică și epică, romane noi și vechi, bune și proaste, istorice sau de anticipație, erau tot o apă și-un pămînt, cheia tuturor aflîndu-se în poziția claselor și grupurilor sociale și a relațiilor dintre ele. Dacă s-ar fi mulțumit numai să schimbe sensul mișcării pornind de la descrierea elementelor interne ale unei opere și văzînd cărei mentalități specifice, cărui grup social ar corespunde ele, ca rezultantă transfigurată artistic, sociologia cea nouă ar fi făcut un pas înainte, întrucît ar fi deplasat accentul de pe realitatea istorică pe cea artistică. Dar pasul încă ar fi fost prea mic, rezultatele cercetării fiind lesne previzibile. Rolul primordial al factorilor vieții materiale în raport cu viața spirituală se manifestă într-un mod mai subtil decît geneza mecanică ; întemeietorii teoriei marxiste înșiși au accentuat relația de independență a elementelor suprastructurii față de cele ale bazei. Interpretarea acestei relativități nu se dovedește însă, în practică, a fi de loc simplă.

„Este o neînțelegere larg răspîndită — scrie G. Lukács — să se creadă că concepția materialistă asupra lumii ar avea un caracter ierarhic : prioritatea existenței asupra conștiinței, a existenței sociale asupra conștiinței sociale. Cînd materialismul vorbește de prioritatea existenței o face pentru a constata un fapt : există o «existență» fără conștiință, dar nu există o «conștiință» fără existență (G. Lukács, Prefață la *Estetică*, „Europe", nr. 415—416, nov.—dec. 1963). Dacă existența socială se impune conștiinței prin intermediul „structurilor mentale", rămîne de văzut cam din ce elemente se compune o astfel de structură, în ce raport se află aceste elemente cu realitatea obiectivă, dar mai ales în ce raport se află ele cu realitatea subiectivă, cu celelalte forme ale conștientului și subconștientului, și în ce mod ajung aceste structuri să dobîndească valoarea artistică. Cîteva lămuriri necesare pentru clasificarea componentelor specifice ale structurilor mentale dau celelalte principii ale sociologiei științifice.

„Experiența unui individ e prea scurtă și limitată pentru a crea o astfel de structură mentală, ea nu poate fi decît rezultatul activității unificate a unui număr important de indivizi care se găsesc într-o situație analogă, care constituie adică un grup social" (L. Goldman, *op. cit.*). Ceea ce înseamnă că structurile mentale sînt structuri categoriale semnificative, fenomene de natură socială, nu individuală.

„Relația între structura conștiinței unui grup social și cea a universului unei opere constituie, în cazul cel mai favorabil, o omologie, mai mult sau mai puțin riguroasă, dar adesea o simplă relație semnificativă. Se poate întîmpla din această perspectivă ca conținuturi în întregime eterogene sau chiar opuse să fie omoloage structural sau să se găsească într-un raport de înțelegere pe planul structurilor categoriale" (L. Goldman, *op. cit.*).

Cîteva precizări s-au impus chiar înainte de a ști precis în ce constă metoda de explicare a structuralismului genetic, pentru a preîntîmpina eventuale false obiecții. Tot de la început trebuie spus că sociologia literară concepută ca știință a corespondențelor de structură între o operă de artă și un grup social nu e decît o etapă a interpretării textului, neapărat ulterioară celei descriptive și trasării schemei structurale a operei. Se vede de asemenea că sociologia nu e decît un procedeu de investigare, un mijloc de rafinare a înțelegerii și explicării, nu o metodă de valorizare. De altfel nimeni n-a descoperit încă o metodă generală de valorizare și sperăm că nici n-o va găsi cineva curînd. Dacă vrem să privim puțin în urmă, vom avea surpriza să constatăm că nu sîntem departe de Friedrich Schlegel, care în *Neue philosophische Schriften* cerea unei bune critici să facă : 1) un fel de geografie a operei de artă, 2) o arhitectonică spirituală și estetică a operei arătînd natura și tonul ei, 3) geneza și psihologia, motivarea ei prin legile și condițiile naturii umane (apud René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950, vol. II (*The Romantic Age*)). În terminologia modernă etapa I ar fi a descriptivismului, a doua a structuralismului, a treia a structuralismului genetic. Ordinea nu ni se pare de loc întîmplătoare, fiecare moment bazîndu-se pe epuizarea celui anterior și fiind condiționat de el. Într-adevăr, aplicarea genetică nu poate veni decît în ultimul rînd, după cunoașterea în amănunțime a elementelor de bază ale operei și a legăturilor dintre ele, pentru a le putea compara cu fenomene similare din realitatea obiectivă. Aici e vorba în fond de compararea a două modele abstracte și ideale, unul de natură social-istorică, altul de natură estetică, în elementele lor comune, fără a pierde o clipă din vedere că natura și calitatea fiecărui fenomen sînt date de diferențele specifice concrete.

Încercările de aplicare concretă sînt partea cea mai interesantă a metodei dar, din cîte am citit noi, majoritatea se află încă în stadiul pregătitor, descriptivist, unica reușită fiind explicarea viziunii tragice la Pascal și Racine de către L. Goldmann, în *Le Dieu caché*. Alte explicări au mai ales un caracter ilustrativ, pentru a lămuri principii teoretice, acelea mai repede și mai ușor de stabilit în abstract. Contribuțiile notabile sînt deocamdată în domeniul teoriei, practica, infinit mai complexă, urmînd-o ceva mai lent. În orice caz, prima cerință expresă este cunoașterea exhaustivă a obiectului a cărei geneză trebuie explicată.

Erich Köhler, autorul unei lucrări despre *Posibilitățile de interpretare sociologică ilustrate prin analiza textelor literare franceze din diferite epoci*, în care enunță și ilustrează principiile metodei mai ales pe baza poeziei trubadurești medievale și a romanului pastoral, este în același timp autorul unei cărți despre *Lirica trubadurească și romanul cavaleresc*, apărută în 1962, înainte ca autorul să devină unul din promotorii structuralismului genetic.

Studiul său despre posibilitățile interpretării sociologice conține mai clar sistematizate o serie de adevăruri truvabile, în această etapă cînd metoda se află în perioada căutării axiomelor, cam în toate articolele mai serioase de același profil. Afirmațiile sale pot constitui ca atare o serioasă bază de discuție, pornind de la exemple proprii. Köhler pornește de la constatarea că astăzi sociologia literaturii e o metodă autonomă a criticii literare, chiar dacă exis-

tă teama de a reduce artistul la o funcţie a unei colectivităţi, în această vreme în care tocmai ruptura de lume şi singularizarea ar caracteriza pe creatorul de artă.

Polemica între cei ce jură numai pe interpretarea internă a operei de artă şi cei pentru care geniul nu e decît suma posibilităţilor timpului său, el o rezolvă cu cîteva aforisme acceptabile în măsura în care acceptăm determinismul istoric :

„Literatura e întotdeauna, chiar şi atunci cînd se întrupează într-o operă de geniu, oglinda şi interpretarea stării societăţii într-un moment precis al evoluţiei istorice ; o astfel de stare se bazează întotdeauna pe o tensiune între ideal şi realitate, iar literatura nu devine artă decît reproducînd această stare a societăţii, mai mult sau mai puţin stabilă în contradicţiile ei interne ; în rest nu e vorba pur şi simplu de a reproduce, e vorba de a transforma, de a da formă, dăruind operei de artă sensul şi coerenţa care o definesc".

Din clipa în care simte el însuşi nevoia să-şi amendeze afirmaţia că literatura reproduce o stare socială, introducînd transformarea şi formalizarea, Köhler deschide o discuţie practic imposibil de isprăvit, întrucît la întrebările „Cum se transformă şi se formalizează?" şi „De ce se transformă şi se formalizează realitatea obiectivă?" nu se poate răspunde decît în cazuri concrete, generalizarea însemnînd aici falsificare.

Autorul însuşi respinge o sociologie de suprafaţă, care se mărgineşte să utilizeze statistica şi crede că a făcut totul cînd a constatat cărei clase, cărei stări sociale aparţin persoanele care au jucat un rol în viaţa literară. Dacă ar fi aşa, literatura n-ar mai fi decît „o serie inorganică de reflexe pur şi simplu".

Odată lămurită principal această chestiune, Köhler încetează să se preocupe de procesul formalizării, al transformării istoriei în artă, lăsîndu-se atras, mai ales, de istoria formelor constituite, de transformările lor sub influenţa presiunilor istorice. Se pune astfel a doua mare chestiune a sociologiei genetice : a raportului comportamentului estetic constituit cu celelalte moduri umane de a reacţiona faţă de realitate. Şi cum noua disciplină sociologică îşi defineşte adevărurile polemic, Köhler se simte obligat să afirme că : „E o naivitate să socotim că orice schimbare din infrastructura societăţii se reflectă automat în artă, prin apariţia de noi teme şi noi forme". Vechile modalităţi artistice nu se transformă radical decît sub presiunea unei revoluţii transformatoare radical a bazei. „Atunci presiunile infrastructurii (bazei *n.n.*) fac să se prăbuşească edificiul, stabilizat prin tradiţie şi ideologie, al formelor, stilurilor şi valorilor literare. Efectele imediate ale acestei presiuni sînt tangibile cînd fac să apară noi stiluri şi noi genuri, care iau naştere cu noua modalitate de a înţelege omul şi lumea".

Credem că, abstract şi teoretic vorbind, afirmaţia trebuie să sufere unele nuanţări şi amendări, pornind de la constatarea verificată istoric că tradiţia în cultură, în literatură în special, acţionează altfel decît tradiţia în dezvoltarea celorlalte instituţii sociale. În literatură avem de-a face cu trepte diferite de generalizare pe care tradiţia acţionează specific ; astfel încît una este schimbarea radicală a tematologiei şi alta e modificarea formelor artistice, a stilurilor, genurilor. Practic, pentru evoluţia literară, modificarea tematică nu e un factor de progres, aici contînd perfecţionarea unităţilor artistice. Nu vrem să redeschidem o discuţie oţioasă, şi de altfel devenită de mult pedantă, despre raportul dintre conţinut şi formă, vrem numai să reamintim că pentru literatură, ca pentru orice altă artă, schimbarea subiectului nu înseamnă nimic. Subiectul nu se confundă cu conţinutul. Cum se modifică formele estetice în raport cu schimbările sociale, asta rămîne de demonstrat.

Köhler însuşi argumentează o transformare în structura romanului cavaleresc pe baza modificării raporturilor sociale : romanul de aventuri, spune el, exprimă existenţa unei clase de feudali fără avere, a căror singură justificare pentru a exista e aventura. Pe de altă parte aventura exprimă şi idealul de unificare al clasei feudale — un cavaler fiind întotdeauna o spadă în slujba unui senior, într-o vreme în care înalta nobilime avea nevoie de sprijin în lupta

împotriva monarhiei centralizatoare. În secolul al XII-lea cînd coroana şi oraşele s-au aliat împotriva feudalilor slăbiţi, romanul se arborifică : apar mai mulţi eroi, locul intrigii liniare, centrate pe un protagonist unic, e luat de acţiunile paralele şi simultane, din nevoia de a suprasolicita argumentele în favoarea ideii de susţinut. Un secol mai tîrziu, romanul conţine aventura ca structură, dar, în loc să fie un element de ordin ideal, aventura e calea unor căutări religioase sau un instrument de autodistrugere. Concluzia firească : „Motivele şi genurile literare rămîn vii atît timp cît sînt capabile să îmbrace o funcţie în interiorul unei lumi poetice noi, cu alte cuvinte, atît timp cît rămîn apte să exercite o mediaţie estetică între existenţă şi conştiinţă". Köhler îşi continuă demonstraţia, bazată, cum se vede, pe disocierea dintre conţinut şi formă, cu ilustrarea modului în care forme şi genuri în declin ajung să cuprindă conţinuturi noi, misiunea istoricului literar fiind „să descopere evoluţia aproape imperceptibilă a funcţiunii lor în epoci în care nu se manifestă în istoria literară nici o soluţie de continuitate". (În paranteză fie zis, noi nu cunoaştem încă o epocă în care să nu se fi manifestat nici o soluţie de continuitate în istoria literară.) Iată, de pildă, cum trasează Köhler evoluţia romanului pastoral : La început literatura bucolică exprima nostalgia după vîrsta de aur, a cărei singură lege era absenţa oricărei legi, caracterizată prin libertatea totală în dragoste şi prin absenţa oricărui sentiment de culpabilitate. La Tasso apare prima umbră de convenţie : tirania onoarei e dușmana libertăţii amoroase. Iar principiul lui Tasso : „Ceea ce-ţi place e permis" este înlocuit de Guarini, în *Păstorul credincios*, cu „Trebuie să-ţi placă ceea ce e permis" şi de Honoré d'Urfé, în *Astrée*, cu „Trebuie să-ţi placă ceea ce e prescris". Libertatea totală a Arcadiei a fost înlocuită cu contrariul ei ; dragostea a devenit arta de a se supune. Concepţia absolutistă a puterii şi-a întins umbra asupra Arcadiei de la care a primit consacrarea poetică. Romanul pastoral a îndeplinit tot ce se aştepta de la el, dar în acelaşi timp şi-a contrazis propria raţiune de a exista şi poate fi parodiat de Charles Sorel în *Păstorul extravagant*.

Neputînd ocoli problema esenţială a modului în care situaţii sociale se proiectează într-o temă literară, autorul trimite la Hegel, care scrisese că reprezentarea esenţei implică dominarea asupra totalităţii realităţii istorice în chestiune, lucru absolut valabil pentru filozofi şi nu general valabil pentru artişti, care pot intui esenţa şi din cunoaşterea parţială a lumii, cum şi fac cei mai mulţi ; şi-l citează şi pe G. Lukács care afirmă că autorul nu e la înălţimea misiunii sale decît dacă „ştie să substituie totalităţii extensive a realului totalitatea intensivă a coerenţei estetice a operei", adică, spus cu un termen degradat, tipizînd. Köhler stabileşte etapele necesare acestui proces :

— autorul trebuie să aleagă corect datele ce se împrumută din realitate ;
— să le intensifice ;
— să le concretizeze sub formă de conflicte umane ;
— să le asambleze ca elemente constitutive ale unei unităţi de semnificaţie.

De acord, aşa este, probabil că autorii inconştient procedează altfel, dar toate aceste lucruri frumoase şi adevărate nu explică nici structura specifică a operei de artă, nici cauzele ei, iar sociologului îi sînt de un ajutor mai mult teoretic. Dacă ar fi să ne întrebăm ce înseamnă „corect" în alegerea datelor realităţii, mărturisim că n-am şti să răspundem. Autorul mai introduce pe lîngă tipic şi hazardul printre elementele de construcţie a romanului, cu un exemplu din *Principesa de Clèves* (momentul mărturisirii) şi un altul, mai general, din *Manon Lescaut*, unde hazardul, considerat ca manifestare a unei existenţe determinate orbeşte de bani defineşte intriga romanului.

La Flaubert, în *Doamna Bovary*, ni se demonstrează cum hazardul poate fi organizat logic, prin construcţie lucidă : cele 9 părţi ale romanului sînt aranjate simetric, cu semnificaţii

contrastante. După cum se vede, am trecut de la explicările sociologice la etapa premergătoare lor, a determinărilor structurii interne, ba chiar la prima fază — a descrierii tematologice.

Pentru a putea discuta, chiar și teoretic, cu folos, ar trebui să trecem de la stabilirea principiilor generale ale sociologiei literare la problemele teoretice ridicate de existența unui anume gen, romanul de exemplu.

Roxana Sorescu

MIHAI ISBĂȘESCU : *Istoria literaturii germane*, București, Edit. științifică, 1968, 561 p.

Apariția, la finele lui 1968, a *Istoriei literaturii germane* de prof. Mihai Isbășescu constituie indiscutabil un moment cultural marcant. Atît prin interesul în sine al evenimentului, cît și prin faptul că îi e dat să împlinească o acută necesitate, să umple un gol.

De altfel, această *primă* istorie a literaturii germane elaborată la noi — dacă e să facem abstracție de *Cursurile* litografiate, inclusiv cele elaborate cu ani în urmă de însuși prof. Isbășescu, remarcabile, dar limitate la circuitul academic — are darul să reamintească între altele, din nou, că absența unei publicații periodice de filologie germanică nu este, actualmente, decît parțial și sporadic compensată de monografii publicate la E. L. U. (R. Munteanu, *Bertolt Brecht*, I. Janoși, *Thomas Mann*, O. Papadima, *Heinrich Kleist*, R. Enescu, *Franz Kafka* ș. m. d. p.) sau de studii și articole ce apar la răstimpuri în diverse periodice universitare sau culturale miscelanee.

Profesorul Mihai Isbășescu, cunoscut și prețuit în țară și peste hotare atît ca cercetător și animator în cîmpul filologiei germanice, cît și ca traducător și propagator de literatură germană, oferă în noua sa lucrare un compendiu — primul dintr-o serie inițiată de Editura științifică — destinat a pune la curent publicul larg asupra „liniilor generale de dezvoltare a literaturii germane de-a lungul secolelor [...]" și a „celor mai de seamă reprezentanți ai acesteia" (*Prefață*, p. 5).

Consecvent programului enunțat, autorul va elabora deci o istorie literară mai mult expozitivă și sintetică decît interpretativă și analitică, tinzînd vizibil, în limitele dimensiunilor oferite de editură, către *exhaustiv*. Modalitate cu atît mai oportună, cu cît în aspectele ei fundamentale istoria literaturii germane nu a constituit la noi în ultimele decenii obiect de preocupare editorială. Cercetată parțial, și în funcție de un prilej sau altul, ea s-a impus publicului sub o imagine mai mult sau mai puțin arbitrară. *Istoria literaturii germane* a lui Mihai Isbășescu vine să remedieze această situație printr-o prezentare cumpănită, în care fiecare *epocă literară* se bucură de o atenție corespunzătoare.

Premisa fundamentală a sistematizării și tratării materialului o constituie *prioritatea* raportului literatură/societate. Ca urmare, în genere, periodizarea urmează îndeaproape liniile mari ale procesului istoric : migrații, etnogeneza, cristalizarea socio-politică și „renașterea" carolingiană etc. Respectiv secțiunile : Familia limbilor și popoarelor germanice ; Literatura popoarelor germanice dinainte de 750 ; Literatura germană veche din epoca feudalismului în dezvoltare ; Literatura clerical-feudală și literatura burgheză incipientă în limba germană medie de sus (1050—1480) ; Între feudalitate și burghezie ; Literatura germană dintre 1480 și 1700 ; Literatura burgheziei în dezvoltare (1700—1850) ; Literatura burgheză dintre 1850 și 1890 ; De la începuturile imperialismului pînă la 1933 ; Anii de răscruce : 1933—1945 ; Începuturi și căutări noi după 1945. În interiorul acestor secțiuni materia este ordonată precumpănitor cronologic și totodată, după caz, fie pe criterii socio-literare (de exemplu : Literatura perioadei de pregătire a Revoluției burghezo-democratice din martie 1848, Poeții Revoluției din 1848, Realism critic

din perspectiva proletariatului, Literatura nazistă etc.), fie pe criterii literare propriu-zise precum curente, şcoli, orientări (Luminismul, „Furtună şi avînt", Romantismul, Naturalismul, Impresionismul, Simbolismul etc.) sau genuri şi specii (Poemul epic sau romanul cavaleresc curtenesc, Epopeea eroică şi populară, Romanul şi satira — sec. 17 etc.). Pentru perioada modernă, începînd cu secolul al XIX-lea, cînd în cuprinsul literaturii de limbă germană (lucrarea are în vedere literatura din Germania, Austria, Elveţia) apar foarte marcat tendinţe specifice, divergente, respectiv pentru perioada de după 1945, cînd literatura din cele două state germane isvorăşte din moduri de existenţă radical desebite, este adoptat în clasificare se înţelege şi criteriul geografico-politic.

Pornind de la conceptul de literatură ca element de fenomenologie socială istoriceşte determinat, autorul prevede — în primul rînd — pentru fiecare secţiune, pe lîngă o schiţă a dinamicii socio-economice a momentului, şi o foarte utilă prezentare a aspectelor culturale şi artistice semnificative conexe, respectiv referinţe la muzică, plastică, arhitectură, după care producţia literară (ca gen, specie, curent, şcoală etc.) a fiecărei epoci este definită lapidar şi ilustrată de autori reprezentativi. Aceştia sînt trataţi monografic, caracterizaţi în formule sintetice, adesea pregnante. Personalităţile complexe, autorii care au aderat — îndeobşte succesiv — la mai multe curente sau orintări literare, figurează, pentru claritatea expunerii, în cadrul curentului căruia îi aparţin cu precădere, prin majoritatea sau prin cîtimea cea mai valoroasă a operei lor. Arhitectura robustă a lucrării şi sistemul de corelaţii pe care îl instituie îngăduie astfel atît situarea fiecărui scriitor în contextul multiplelor sale determinări, desfăşurate ierarhic, cît şi conturarea unei imagini limpezi a tabloului istoric al literaturii de limbă germană de la începuturi şi pînă în zilele noastre.

Evident, configuraţia determinărilor şi deci a criteriilor organizării expunerii poate fi supusă controversei. Teoretic vorbind opţiunea pentru o istorie literară din unghiul istoriei sociale germane ca resort elementar şi ca suprafaţă de referinţă constantă este totuşi, în ultimă analiză, legitimă şi necesară în măsura în care desprinderea „mişcării în timp" a fenomenului literar de fenomenul social-cadru e de neconceput. Cu toate acestea, literatura constituie un plan fenomenal specific şi ireductibil, ale cărui criterii interne sînt nu subordonate, ci adiacente criteriilor sociale generale. De altfel, chiar şi dacă adoptăm cu stricteţe punctul de vedere al contribuţiei la progresul social, trebuie să admitem că, indiferent de filozofia ori intenţiile negativ conservatoare ale unui autor sau altuia, *valoarea* intrinsecă a operei, disociabilă de acestea din urmă, are *întotdeauna* un sens pozitiv. Or, dacă *Istoria literaturii germane* formulează judecăţi pertinente şi drepte asupra autorilor trataţi, amploarea materială a tratării creează uneori inegalităţi care pot genera impresia unei inechivalenţe valorice. Astfel, spre pildă, se consacră un capitol autonom, respectiv şase pagini şi jumătate, lui Heine, faţă de o pagină şi jumătate lui Novalis, două şi jumătate lui E. Th. A. Hoffmann, două pagini lui Rilke etc. De asemenea ponderea considerabilă a problemelor de istorie literară externă aduce restrîngerea proporţională a aspectelor de ordinul istoriei intrinseci, uneori doar punctate.

Ceea ce nu înseamnă că procesele dominante ale diacroniei fenomenului literar german, situat în context european, sînt lăsate deoparte. Dimpotrivă, ele sînt de fiecare dată subliniate cu grijă. Se menţionează astfel predilecţia unor epoci pentru anume genuri, precum pentru snoava satirică şi poezia didactică moralizatoare în secolele XIV-XV (p. 86), pentru epigramă în secolul baroc (p. 137) etc. ; este bine pus în lumină procesul, decisiv, al impunerii prozei ca modalitate literară în secolele XIII-XV ; se desenează cu precizie linii fundamentale de filiaţie, precum influenţa literaturii engleze (Sterne, Fielding), asupra prozei lui Jean Paul şi înrîurirea exercitată la rîndu-i de acesta din urmă asupra lui Immermann, Stifter, Freytag sau Raabe ş. a. m. d. (p. 240), ascendentul literaturii lui Hoffmann asupra lui Keller, Storm, Kafka (p. 240) etc. ; este consemnat cu atenţie ecoul unor traduceri sau adaptări de opere de mare reputaţie europeană (con-

tribuția versiunii germane a *Decameronului* la triumful prozei în sec. XV — 90 — , importanța traducerilor lui Wieland din Shakespeare în orientarea „Sturm und Drang"-ului și pentru formarea lui Schiller, p. 184) ; etc. Cu măsură, autorul sugerează cînd e cazul și înrîuririle exercitate de literatura germană asupra literaturii lumii în genere, a celei românești în speță. Cele mai aproape de echilibrul ideal în descrierea factorilor interni și externi care concură la definirea fenomenului literar sînt, credem, secțiunile consacrate literaturii vechi.

Oricum, în ultimă analiză, evaluarea unei lucrări de statutul celei pe care o examinăm se cere de fapt situată — dincolo de orice obiecții, posibile, de amănunt — nu în planul unor exigențe abstracte, ci în cel al obiectivelor pe care și le propune și al măsurii în care izbutește să le atingă, aspecte intim corelate cu *necesitățile* cărora lucrarea *în mod obiectiv* le răspunde. Or, dacă ținem seama pe de o parte de împrejurarea că istoria politică și socială atît de complexă a Germaniei și a domeniului germanofon în genere — absolut necesară pentru înțelegerea evoluției fenomenului literar — este îndeobște puțin familiară publicului nostru, pe de altă parte de *profilul* specific al acestei cărți — elaborate nu întîmplător sub auspiciile Editurii științifice, menite cu alte cuvinte să informeze asupra ansamblului istoric al literaturii germane ca *fenomen de cultură* —, *profil enciclopedic* am zice, formula adoptată de autor se dovedește perfect adecvată țelului, iar reușita globală a demersului, certă.

Lucrarea se întemeiază pe o bibliografie de referință selectivă judicios alcătuită, incluzînd precumpănitor sinteze ori culegeri de studii sintetice germane, helveto-germane, austriece, sovietice, americane, franceze, românești, recente.

Prin abundența, densitatea și multilateralitatea informației, prin amploarea iconografiei anexate, *Istoria literaturii germane* a prof. Mihai Isbășescu constituie în momentul de față cel mai bogat, mai complet și mai competent izvor de documentare în limba română asupra literaturii germane, prețios auxiliu în studiu pentru studenți și cercetători din cîmpul disciplinelor umaniste, ghid indispensabil cititorului român doritor să se apropie în chip sistematic și lucid de literatura și cultura de expresie germană.

Viorica Nișcov

DENIS DONOGHUE : *Cunoscători ai haosului. Idei despre ordine în poezia americană modernă**

Antinomia ordine — haos este una din formulările contradicției echilibru — dezechilibru. Ordine înseamnă certitudine, stabilitate, încredere ; haos înseamnă derută, răsturnare, zdruncinare. Nevoia de ordine este inerentă spiritului omenesc, care o caută oricînd și oriunde echilibrul a fost amenințat sau rupt. În epocile de zguduire istorică, cînd are loc inversarea valorilor, prăbușirea credințelor, sfărîmarea idolilor, spiritul uman traumatizat simte acut nevoia unui punct fix, din care să-și clădească schela unei lumi ordonate, echilibrate. Cu aceasta nu spunem că vom afla dorința de ordine numai în epocile de flagrantă rupere de echilibru pe plan economic sau social. Cei zece poeți americani [1] pe care D. Donoghue îi unește prin ideea despre ordine au cunoscut războiul de secesiune, cele două războaie mondiale și contradicțiile lumii moderne, care s-au repercutat în conștiința lor, deși nu și-au găsit o expresie imediată în poezie. Pentru ei haosul nu a însemnat numai războiul sau catastrofa, ci de cele mai multe ori propriul univers subiectiv (Emily Dickinson), întregul univers necunoscut (Walt Whitman), lumea contemporană (Herman Melville), pierderea credinței (Wallace Stevens).

---

* *Connoisseurs of Chaos. Ideas of order in modern American poetry*, London, Faber and Faber, 24 Russel Square, 254. p.

[1] Walt Whitman, F.G. Tuckerman, Emily Dickinson, H. Melville, E.A. Robinson, J. Cunningham, R. Lowell, R. Frost, W. Stevens, T. Roethke.

Dacă acestea sînt cîteva din faţetele haosului, aşa cum îl percepe D. Donoghue, ne întrebăm însă de ce cei zece poeţi amintiţi sînt mai îndreptăţiţi decît alţii la caracterizarea de cunoscători ai haosului şi de poeţi care vehiculează idei despre ordine. De ce să nu vorbim şi despre E. A. Poe, care, ca şi W. Stevens, urmăreşte echilibrul prin imaginaţie, sau Stephen Crane, care află ordinea în descoperirea condiţiei sale într-o lume ostilă, sau T. S. Elliot, ce urmăreşte echilibrul şi prin folosirea valorilor mitologice ca sens în confuzia lumii moderne, sau C. Sandburg, sau Ezra Pound, ca să citäm numai nume ilustre?

Nu importanţa a fost deci criteriul alegerii lor, căci F. G. Tuckerman este un poet azi uitat, iar J. Cunningham este puţin cunoscut şi ignorat de multe istorii şi antologii literare americane.

Selecţia nu a urmat, aşadar, criterii riguroase. În capitolul de introducere autorul nici nu-şi propune aşa ceva, ci doar precizează termenii discuţiei — haos, ordine — şi punctează cîteva repere în dezvoltarea literaturii şi gîndirii americane — momentul transcendentalismului lui Emerson şi al izolării omului de sine şi de natură la E. A. Poe —, care sînt indispensabile explicării unor direcţii din poezia modernă.

Fără a mai face proces de intenţie, analizăm cartea prin ceea ce ea reprezintă — o suită de eseuri în care se dezvoltă un aspect din poezia celor zece, anume tendinţa spre ordine.

Intelectual fin şi cunoscător subtil al literaturii engleze şi americane, D. Donoghue este departe de a fi un spirit monoton didactic sau tradiţionalist reverenţios. Nu-l ridică în slăvi pe W. Whitman sau pe R. Frost, nici nu se sfieşte să-i aprecieze pe F. G. Tuckerman sau J. Cunningham. Caracteristica lui este sensibilitatea interpretării, spiritul analitic şi dexteritatea asociaţiilor. Lipseşte sublinierea, accentuarea esenţialului şi, lucru pentru care îi sîntem recunoscători, etichetarea rigidă şi facilă. Analizele lui nu sînt trepte de iniţiere elementară. Cel puţin familiarizat cu poezia discutată trebuie să parcurgă cele două trepte pe care criticul le-a subînţeles: 1) cunoaşterea fundalului autohton de gîndire americană şi 2) contactul intim cu versurile celor zece poeţi şi implicit cunoaşterea criticii curente, căci eseurile propun de multe ori alte aprecieri şi puncte de vedere decît cele cunoscute. Odată acumulate aceste premise, cartea oferă un studiu pătrunzător, o interpretare rafinată şi modernă.

Cei zece poeţi sînt grupaţi în opt eseuri (doi dintre ei — J. Cunningham şi R. Lowell — fiind discutaţi adiacent în eseul despre E. A. Robinson), care le poartă numele; prezenţa lor nu se limitează însă la eseul respectiv, ci se manifestă şi în cadrul celorlalte, prin referiri şi analogii.

Walt Whitman este primul mare poet american care, ca un copac viguros, a supt seva pămîntului şi a transmis-o meşteşugit transformată generaţiilor de poeţi. El este poetul bucuriei plenitudinii, al împlinirii individului, al democraţiei şi libertăţii neîngrădite, al dragostei. În bogata lui polivalenţă, Donoghue, distinge ca dominantă formula unei ecuaţii. Semnul egal uneşte eul individului cu totalitatea experienţelor sale şi chiar cu non-eurile, şi acest lucru îi dă lui Whitman încrederea în sine ca exponent al unei întregi omeniri, încrederea în valorile timpului şi spaţiului.

Aşadar, criticul propune ca haos la Whitman întreg universul, în care poetul află ordinea prin om ca egalul unei sume de factori complecşi. Drumul acesta nu este însă liniar, optimist, căci, pe rînd, poetul este exuberant şi deprimat, încrezător şi pesimist, senzorial şi mistic. Din această încleştare dramatică de contrarii spre o sinteză biruitoare iese complexitatea acestui mare cîntăreţ al omului.

Din eseu Whitman apare ca personalitate ce ştie să dea răspuns marilor probleme; moartea este văzută ca o componentă a individului, iar problema dualismului trup-suflet e rezolvată netragic prin egalarea în ultimă instanţă a omului cu Dumnezeu. Aceasta este faza plenară a crea-

ţiei whitmaniene, căci după războiul de secesiune formula ecuaţiei lui caută să treacă prăpastia dintre vechile metafore propuse şi realitatea nouă. Poate tocmai aici ar fi trebuit să se arate reacţia de ordine a lui Whitman în haosul creat, dar autorul trece fugar peste ea.

După universul cosmic al lui Whitman, universul subiectiv al lui Frederick Goddard Tuckerman apare micşorat, dar nu neînsemnat. Poetul are conştiinţa incapacităţii soluţionării problemelor — de orice natură — ale umanităţii. El vede, percepe, înţelege, dar tace. Această tăcere pare impusă ca o disciplină în ciocnirea a două tendinţe contrare : supunerea la îngrădire, resemnarea împăcată şi dorinţa neliniştită de cercetare pînă la capăt, de descoperire a adevărului ultim. Tuckerman îşi ordonează universul prin aflarea relaţiilor dintre componentele triadei individ — natură — Dumnezeu, care i-au preocupat şi pe transcendentalişti. Individul nu comunică cu natura, care este rece, închisă. Singura consolare poate fi retragerea individului în propriul eu şi adoptarea unei seninătăţi resemnate sau întoarcerea către Dumnezeu, a cărui prezenţă poetul o vede în lucrurile negrăitoare de pe pămînt.

În această relaţie cu lumea Tuckerman se aseamănă cu un greier care cîntă fără a fi auzit. Ca şi ţîrîitul greierului, glasul poetului exprimă toate adevărurile lumii, dar nu poate fi înţeles, de aceea se abandonează tăcerii.Ordinea izvorîtă din optimismul robust al lui Whitman a devenit la Tuckerman o abdicare în faţa incomunicabilului.

Dacă originalitatea gîndirii despre lume a lui Herman Melville ne este cunoscută în special din marile lui opere în proză, D. Donoghue evidenţiază unele idei din poezia acestuia, în general mai puţin ştiute.

Criticul arată că tema-problemă a lui Melville — viziunea personală exacerbată asupra universului, pentru care lumea publică nu oferea nici formă, nici liman, nici uşurare — cerea ca mod de expresie proza. Cîteva nume de mari creatori în versuri — Homer, Dante, Shakespeare, Eminescu — infirmă consideraţia lui. La fel de neconvingătoare apare şi enumerarea de motive pentru care Melville ar fi început să scrie versuri. Unul din motive este că ar fi vrut să dea un răspuns răspicat prin *da* sau *nu* marilor întrebări universale, căci oricare din cele două răspunsuri categorice ar fi mai bun decît nebuloasa incognoscibilitate.Dar,mai departe, acelaşi critic adaugă că, de fapt, cele mai valoroase poeme ale lui Melville sînt cele în care răspunsul este deasupra lui *da* sau *nu*, adică aceeaşi rezolvare din *Moby Dick* sau *Billy Budd*. De ce acelaşi răspuns a trebuit atunci să fie dat şi în versuri ?Consideraţiile de acest gen, care ocupă mare parte din studiu, nu sînt pertinente în problema analizată şi ar fi putut să lipsească, pentru că niciodată nu se pot separa marile idei după operele în proză sau vers, şi deci concepţia despre haos, creaţie, ordine, valoare din poezia lui Melville nu este diferită de cea din *Moby Dick*, *Pierre sau ambiguităţile* şi *Billy Budd*.

În fond, atitudinea pe care o ia Melville în faţa haosului este perspectiva comediei (depăşirea ironiei şi temerilor, optimismul şi pesimismului , scepticismului şi încrederii), reuşind astfel să-şi controleze demonul şi să-l supună unui spirit comic străin, detaşat, indiferent. Ce înseamnă haos, ce înseamnă ordine ? Răspunsul pe care îl dă Melville este că ele se confundă, că limitele lor sînt subiectiv labile şi că subiectul — aici,poetul — trebuie să adopte atitudinea sfinxului.

Valoarea eseului constă tocmai în sublinierea acestor elemente, unice în literatura americană de atunci, elemente ce anticipează atitudini şi ipostaze din opera lui Conrad, Kafka, Grimm cau S. Crane.

Interesantei personalităţi poetice Emily Dickinson, D. Donoghue îi dedică unul din cele mai izbutite eseuri, în care atinge toate laturile acestei sensibilităţi : neliniştea spirituală de provenienţă emersoniană, singularitatea poziţiei faţă de natură, coloratura metafizică şi existenţialistă a poeziei, urmele tradiţiei puritane din Noua Anglie, în care fusese crescută, oscilaţia tulburătoare dintre dorinţa de a şti şi disperarea de a fi ştiut, încercarea de obiectivare prin introducerea unui element neutru între subiect şi obiect.

Mai puțin precisă apare însă ordinea pe care poeta o caută. Dar cum nu căutăm după formule-etichetă, luăm totalitatea reacțiilor poetei drept răspuns la întrebările existenței,care este ea însăși un necunoscut. Și în această totalitate de reacții, cel mai clar se conturează preferința poetei pentru faptul concret, finit, perceput, reprezentat și umanizat, fapt care nu va mai putea fi pierdut niciodată. În contact cu natura, poetul pierde ,,obiectul'', adică realitatea, dar cîștigă în schimb pe plan spiritual percepția. Această percepție îi oferă libertatea de a discerne între forțele care o împing, o amenință sau o înconjură fățarnic lingușitoare. E. Dickinson este poeta pămîntului, a timpului și a materialului, care îi dă echilibru în necunoscut.

Conceput ca un triptic, următorul studiu reunește trei poeți — E. Robinson, J. Cunningham și R. Lowell — chinuiți de rezolvarea conflictului tragic rațiune—pasiune, care s-ar mai putea traduce și ca autoritate—ordine, individ—imaginație neordonată. Poemele lui E.A. Robinson pun această dihotomie în diferiți termeni : rațiune mecanică—rațiune imaginativă, ordine—haos, constrîngere—dolce farniente, acceptare de dogmă—luptă pentru autentic. Răspunsul nu îl dă poetul, ci legenda căci în poemele sale de largă respirație, Robinson se inspiră din mit și relatează evenimentele ca atare, fără intervenție, iar în poemele scurte nu propune nici o soluție căci, deși crede în adevărul absolut al răspunsului, se îndoiește de aplicabilitatea lui. La el conflictul provine din dualismul concepției sale transcendentaliste despre încrederea în valoarea individului și în integratitatea caracterului în ciuda suferinței și înfrîngerii și doctrinele naturaliste care îi insuflă punerea la îndoială a valorilor acceptate.

Pentru J.V. Cunningham problema se pune în termenii fundamentali rațiune—pasiune, și este rezolvată într-o încleștare dramatică, printr-o continuă provocare reciprocă, căci el consideră dorința ca o prelungire a voinței, deci avem de-a face cu o contradicție internă, a cărei soluție este opțiunea și totodată apărarea împotriva exorbitanței ei.

Puritan prin naștere, catolic prin adopțiune, R. Lowell este influențat în rezolvarea dihotomiei de cele două forme religioase. Puritanismul este doctrina păcatului înnăscut,a corupției naturii umane, a damnării sufletului și de aici a constrîngerii și supunerii. Pentru Lowell ciocnirea pasiune — rațiune devine încleștarea conflictuală libertatea individului—autoritate, pentru care propune cele două soluții care se exclud reciproc : acceptarea ordinii autoritare și abdicarea individului sau refuzul ordinii exterioare, bizuirea pe sine și pericolul de alunecare în haos. Cale de mijloc nu există, deși individul are dreptul de a căuta un drum benign salvator și tocmai aici stă dialectica viziunii sale.

Personalitate complexă de înaltă originalitate poetică, R. Frost face figură aparte în scena poeziei americane, distingîndu-se în primul rînd de linia lui T.S. Elliot și W. Stevens.

Mark van Doren spunea undeva că Frost evită extremele, dar le înglobează, atingîndu-le și umplînd spațiul dintre ele, mergînd pe aurita cale de mijloc. Simplitatea formală a poeziei sale este aparentă ; sub liniștea pastorală a cadrului se ascunde apa adîncă a concepției sale despre lume. Mediul rural în care trăiește și de unde împrumută detaliile materiale este de fapt în poezie o perspectivă prin care autorul explorează condiția umană și nu un simplu cadru bucolic de fermă americană.

Paginile dedicate lui Frost de Donoghue ni s-au părut severe și neprecise pentru scopul cărții. Eseul debutează cu observația că ,,R. Frost a descoperit la o vîrstă fragedă că are o personalitate captivantă. Această descoperire a fost nefericită și ar fi putut fi cu ușurință dezastruoasă. Nimeni, și cu atît mai puțin un poet, nu-și poate permite să se admire dincolo de limita unei discriminări judicioase'' (p. 160). Caracterizarea ne miră nu atît prin ireverența neîntemeiată, cît prin faptul că contrazice o afirmație anterioară după care orice creator trebuie să se afle în centrul universului său. Donoghue citează spre întărire o frază din Machado : ,,cînd poetul

se îndoieşte că centrul universului se află în propriul său suflet, spiritul său rătăceşte derutat în lumea de obiecte", şi adaugă despre E. Dickinson : „Ne putem gîndi la E. Dickinson ca la o poetă care în primul rînd şi-a preţuit propria-i operă, care a crezut că sufletul poetului este centrul universului" (p. 113). În ce fel R. Frost este un cunoscător al haosului şi care sînt ideile sale despre ordine nu aflăm însă de la D. Donoghue.

În schimb poezia lui Wallace Stevens, care formează obiectul următorului capitol, este investigată pertinent în termenii propuşi. W. Stevens ar putea fi numit autorul moral al întregii cărţi, deoarece titlul dat de Donoghue volumului său reia titlul unui dialog al poetului. *Connoisseurs of Chaos*, şi al unei culegeri de poezie, *Ideas of Order*, publicate de Stevens în 1935. Unul din poemele fundamentale pentru estetica lui Stevens este *The Idea of Order at Key West*, în care poetul prin metafora femeii şi a mării explică rolul imaginaţiei. Iată interpretarea propusă de o antologie literară poemului lui Stevens, pe care o redăm pentru că ni se pare revelatoare pentru complexitatea poetului. Femeia care cîntă pe malul mării este artistul care în crearea artei sale dă formă mării, ce reprezintă realitatea. În stare naturală, marea este haosul, iar cîntecul femeii este ordinea. Iată deci, că asta este recrearea ordonată a realităţii, care izvorăşte din „binecuvîntata furie a ordinii".(Dăm pentru întregire o strofă din poem : „O ! binecuvîntată furie a ordinii, palide Ramon,/Furia creatorului de a ordona cuvintele mării, /Cuvintele portalelor parfumate, palid înstelate,/ Şi ale noastre, ale originilor noastre,/Sunete mai clare în mărginiri mai vagi".)

Detaşîndu-se de religia creştină, W. Stevens, dezorientat, îşi caută echilibrul într-o lume nouă, creată de el prin imaginaţie, o lume în care el să fie Dumnezeu şi un Dumnezeu în care să poată crede. Lumea imaginaţiei umple golul vieţii, dă sens haosului : în locul religiei creştine, Stevens creează o mitologie, iar în locul istoriei moarte creează ficţiunea supremă.

Înclinaţia lui Stevens pentru ficţiune nu o vom confunda însă cu o vulgară rupere de realitate. El vede contradicţia nu între imaginaţie şi realitate, ci între viziune şi cunoaştere, aceasta din urmă, pervertită şi degradată, confundată cu puterea materială a burgheziei. Viziunea la Stevens înseamnă conştiinţă, care mai departe înseamnă bine, în acelaşi fel în care înseamnă virtute la T. S. Elliot.

Singura cale de acţiune în haos, spune Stevens, este să devii cunoscătorul lui — şi tocmai aici stă funcţia poetului. Dar cum termenii lui Stevens îi putem reinterpreta, cunoaşterea la el este de fapt acţiune, cunoscătorul este eroul, cunoscătorul haosului este eroul tragic, iar momentul suprem este stăpînirea.

Finalitatea lui Stevens nu este etică, ci estetică : poetul trebuie doar să-şi trăiască viaţa oferind un exemplu de imaginaţie ordonatoare, care nu numai că „nu striveşte", dar sporeşte „corola de minuni a lumii".

Pe aceeaşi linie analitică şi definitorie e construit şi ultimul eseu,despre Theodore Roethke. Haosul la el este în primul rînd speţa umană, pentru că aici este tărîmul ambiguităţilor sufletului şi trupului. Reacţia poetului se manifestă în lamentări şi proteste, iar soluţia, ca şi la Wallace Stevens, este cunoaşterea haosului pentru a putea ieşi din el. Cum? În primul rînd prin savurarea clipei, prin preţuirea bucuriei, apoi prin dragoste înţeleasă ca mijloc de învingere a timpului.

Dacă extindem metafora din titlul volumului am putea spune că în complexa istorie a poeziei americane moderne Denis Donoghue a propus ca idee ordonatoare studiul a zece poeţi pe care îi uneşte tema cunoaşterii haosului. Autorul creează astfel o tradiţie în literatura americană, tradiţia căutării echilibrului, căci ideea de ordine pe care o propun aceşti poeţi este în primul rînd cunoaşterea haosului.

Donoghue distinge cu finețe nuanțele fiecărui creator, care se impune cu originalitatea personalității sale. Totuși volumul nu este o înșiruire de studii disparate , ci un tot structurat prin numeroasele analogii, comparații, trimiteri, intenția autorului fiind să arate că descifrarea haosului este una din problemele-cheie ale literaturii moderne.

Ileana Constantinescu

GIOVANNI A. BIANCA : *Il concetto di poesia in Giambattista Vico*, Messina — Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1967, 201 p. (Biblioteca di cultura contemporanea, XCIX).

Concepția despre originea și natura însăși a poeziei, exprimată de Vico în opera sa *Știința nouă*, este de-acum nu numai foarte cunoscută, ci și discutată, chiar controversată. Și totuși se mai poate face o lucrare originală prin simpla reexaminare și clasificare a conceptelor vichiane, fără exegeză erudită. Autorul acestei cărți atît de dense ce încearcă să expună concepția despre poezia a lui Vico, deși o face în manieră de seminar, de dialog cu cititorul, nu are cîtuși de puțin intenții didactice.

E vorba de o polemică, foarte discretă, aproape tacită, subînțeleasă, pe care criticul o duce cu interpretarea croceană a lui Vico. Și de aceea, Giovanni Bianca ne propune doar să-l recitim împreună pe Vico, mai bine spus, unele pasaje din *Știința nouă*, în care Vico se ocupă de poezie și de limbă. Textul lui Vico e mereu prezent, ca principalul martor al gîndurilor și intențiilor sale. Criticul nu construiește o teorie, nu folosește un argument, nu trage o concluzie care să nu fie expresia cea mai logică și evidentă a însuși textului vichian. Și cu aceasta polemica e deschisă. Întregul studiu vrea să demonstreze un singur lucru : Vico nu e așa cum l-a interpretat Croce. Dar dacă vrem să respectăm memoria lui Croce, care plecînd de la Vico și-a fundamentat o teorie proprie, a desfășurat și dezvoltat într-un anume sens concepția estetică vichiană, pe de altă parte e necesară și purificarea lui Vico, regăsirea lui într-o lumină originară și nu de interpretare.

Accentuînd mereu ideile principale ale polemicii, e adevărat că Giovanni Bianca repetă unele observații, fără a plictisi totuși cititorul. Am spus mai sus, maniera unei discuții deschise e foarte evidentă. Odată prezentat textul, autorul începe să analizeze pasajul ; cu evidență logică, cu spirit pătrunzător, el îl traduce pe Vico în cele mai profunde intenții ale sale, căutînd însă mereu să atragă cititorul în înlănțuirea naturală a gîndirii critice, pentru ca la un moment dat să ne reamintească : concluziile puse în evidență acum din textul lui Vico nu corespund interpretării lui Croce. Deci, Vico pe de o parte, Croce cu interpretarea și dezvoltarea sa teoretică pe de alta.

Cartea e densă nu fiindcă e plină de concepte și idei expuse și analizate, ci fiindcă argumentarea se concentrează doar asupra a două sau trei mari idei, clarificate profund și în mod repetat. Asupra lor se răsfrînge interesul criticului și al cititorului, astfel încît, la sfîrșit, se poate afirma că viziunea critică asupra lui Vico e totală și sintetică, că s-a surprins esența teoriei sale, că Vico poate fi explicat atunci cînd gîndești bine și păstrezi intact textul său.

Ideile care ne interesează sînt fundamentale pentru orice estetică : poezia se naște dintr-o necesitate de cunoaștere sau dintr-o activitate de altă natură? Ce reprezintă pentru omul care o creează, poezia : fantezia, deci falsul, sau însăși realitatea, adevărul? Metafora e numai incapacitatea de a gîndi rațional, sau și încă ceva de natură pozitivă? E o creație arbitrară sau necesară? La toate aceste întrebări textul lui Vico ne răspunde foarte clar. Poezia se naște dintr-o necesitate de cunoaștere, ea este starea naturală și nu specială a omului care o creează (omul primitiv), deci el crede că imaginarul e adevărul, metafora este atît incapacitate de a gîndi, dar

și predispoziție sentimentală și pasională, considerată drept calitate pozitivă și este o creație necesară. Aceasta este poziția fundamentală a lui Vico, clarificată și analizată cu acuitate, datorită unei gîndirii critice, de către Giovanni Bianca. Nu pot exista îndoieli, atunci cînd cu textul în față se încearcă operația de interpretare vichiană. E adevărat, există și contradicții în *Știința nouă*, autorul le compară și le reduce la o singură viziune conceptuală a lui Vico, concepția sa fundamentală rămînînd nealterabilă.

Cînd Croce vrea deci ca poezia să fie în concepția lui Vico o activitate specială, cu alte funcții, nu de cunoaștere, autonomă și care își e sieși suficientă, doar „moment ideal în desfășurarea activității spiritului și nu perioadă determinată a istoriei", el nu face decît să includă în propria sa gîndire unele sugestii ale lui Vico, fără a se gîndi să respecte textul original. Pentru istoria esteticii e important totuși să știm ceea ce Vico a gîndit într-adevăr, și într-un alt capitol, bine determinat, ceea ce Croce a argumentat.

Nu trebuie să credem însă că autorul studiului rămîne în limitele unei lucrări de exegeză, în care explică la un înalt nivel gîndirea lui Vico și poartă o tacită dar energică polemică cu interpretarea croceană. El e foarte sensibil la sugestiile pe care le oferă textul vichian și știe că tentațiile de a dezvolta mai departe ideile lui Vico sînt numeroase. Bianca simte nevoia nu numai de a analiza conceptul de poezie a lui Vico, dar și de a-l încadra în mișcarea modernă a gîndirii estetice, de a-l folosi. Dar, pentru a fi fidel textului, aceste sugestii devin niște întrebări mobiluri ale gîndirii, ce ne obligă poate să cercetăm mai departe, asupra naturii esteticului. Sînt întrebări pe care criticul le poate scoate din opera lui Vico, dar nu le poate rezolva cu gîndirea lui Vico, lucru ce ar da naștere mai degrabă unei mistificări decît unei purificări. Deci, ce motiv de existență mai are poezia într-o epocă de civilizație, dacă necesitatea ei e de cunoaștere, iar rațiunea poate răspunde mai bine acestei necesități? Cum mai poate avea omul forță creatoare dacă el știe acum că poezia nu e adevăr, ci imaginație?

Cartea lui Giovanni Bianca rămîne un exemplu, un model de critică eficientă, care știe să îmbine o analiză riguroasă cu forța de sinteză și care rezolvă o muncă foarte grea de purificare a gîndirii și a textului vichian. Nu e o tentativă de a interpreta la modul propriu concepțiile estetice ale lui Vico, ci o dorință onestă de a face lumină, de a îndepărta echivocurile, de a indica cu exactitate ce aparține lui Vico, ce este contradicție și ce e doar întrebare, fără răspuns, deci problemă deschisă pentru gîndirea noastră.

Michaela Șchiopu

MICHELE RICCIARDELLI: *L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1966, 182 p. (Collana di Studi e Testi di letteratura, XVI)

Concepută ca o lucrare de literatură comparată, cartea lui Michele Ricciardelli își propune ca scop principal să revalorifice puțin cunoscuta și apreciata *Arcadie* a lui Lope de Vega. Pentru aceasta, autorul simte necesitatea raportării operei scriitorului spaniol la capodopera genului, moment culminant și perfect al unei întregi literaturi arcadice, așa cum s-a cristalizat ea în celebra *Arcadie* a napolitanului Jacopo Sannazaro. Astfel analiza se va desfășura pe două planuri net distincte: sensul și tonul poetic al *Arcadiei* lui Sannazaro, ca punct de plecare și referință, și transformarea materialului artistic în *Arcadia* lui Lope, unde întîlnim tonuri și sensuri poetice noi. Cele două planuri se întretaie incontinuu, cum e și firesc, dar fiecare din capitolele cărții ne apar împărțite: pe de o parte personajele masculine și feminine ale lui Sannazaro, pe de alta cele ale lui Lope, locul de desfășurare al acțiunii și atitudinea scriitorului (în calitate de autor sau protagonist), cu semnificațiile pe care le implică atît în opera scrii-

torului napolitan, cît şi la Lope. Iar pentru a defini conceptul de dragoste, Ricciardelli dedică în mod separat cîte un capitol fiecărui scriitor, ba chiar un capitol întreg se ocupă de înnoirea formulată de Lope în expresia : „dragoste şi deziluzionare" (disinganno).

Această schemă a studiului critic tinde în mod evident către o sinteză, către demonstrarea premiselor iniţiale, care să ducă în final la o serie de concluzii revelatoare în privinţa valorii şi originalităţii operei lui Lope. Scopul lui Lope nu e o simplă imitaţie, una din operele înscrise în lungul şir al imitaţiilor ce se întîlnesc pînă tîrziu în epoca Renaşterii şi a barocului, ci o pagină de artă originală, în care putem întîlni motive şi atitudini caracteristice pentru întreaga operă lopeană. Pornind de la un model, de la un stil şi un material de natură arcadică, Lope dă la iveală o nouă structură poetică, o nouă concepţie asupra dragostei şi a naturii, ce e într-un fel diferită de cea arcadică. Pe parcursul analizei însă, autorul ne dă senzaţia că se lasă antrenat mai mult de o mare admiraţie pentru Lope şi opera sa de tinereţe, de o dorinţă polemică de a culege cel mai neînsemnat amănunt poetic pentru a-l valorifica şi pentru a pune astfel întreaga operă într-o lumină nouă, diferită, mai favorabilă. De aceea, studiul lui Ricciardelli dă roadele sale cele mai bune în analiza detaliată a cîte unui aspect artistic şi poetic, prin capacitatea sa de a aprofunda materialul celor două cărţi, în efortul depus pentru caracterizarea cu multă fineţe a atomsferei şi a personajelor lui Sannazaro şi ale lui Lope. Ca urmare a acestei atitudini critice, spiritul sintetic e uneori defavorizat de cel analitic.

Există pagini foarte interesante dedicate *Arcadiei* lui Sannazaro, unde lumea poetică a scriitorului napolitan ne e revelată cu putere de pătrundere. Se reliefează aspiraţia acestuia către idealitate, detaşarea de real, atmosfera de vis ce cuprinde întreaga lume arcadică, simplitatea şi liniaritatea cu care sînt descrise dragostea şi natura, caracterul fantastic al acestei creaţii bucolice ce ne apare de un perfect clasicism. De asemeni observaţia argumentată a lipsei de adevărate personaje feminine la Sannazaro, unde femeia e prezentă doar ca întruchipare a aspiraţiei bărbatului, a păstorilor îndrăgostiţi, şi apare numai în momentul „îndrăgostirii". Astfel femeia la Sannazaro e doar un concept, fiind totodată una singură, aceeaşi femeie, expresie a unui ideal de frumuseţe fizică, pe care posedîndu-l omul poate ajunge la fericire. Dragostea se defineşte ca principala temă a materialului artistic, şi, deşi femeile nu sînt prezente din punct de vedere fizic, sentimentul nutrit faţă de ele este real, puternic, viu, impuls primar al lumii arcadice. Criticul intenţionează să analizeze şi personajele masculine din operă, dar Sannazaro de fapt nu creează personaje adevărate, nici feminine, nici masculine. Schema de lucru cu metoda comparată, impunînd un paralelism între cele două *Arcadii*, l-a obligat *pe autor la această împărţire : cum ne apar personajele în fiecare lucrare*. Dar diferenţa principală stă tocmai în faptul că Sannazaro nu creează personaje. Atît Clonico, cît şi Selvaggio sau Opico nu sînt personaje, ci stări sufleteşti oarecum variate ale unuia şi aceluiaşi personaj de bază al cărţii, omul în natură, de fapt păstorul îndrăgostit, sau cel care caută în dragoste o fericire esenţială.

Aceeaşi analiză acută, pătrunzătoare, se aplică şi în definirea principalelor caracteristici ale operei lopeene, faţă de cea sannazareană. La Lope, nu mai e vorba de o lume ideală, detaşată, ci de un adevărat teatru al lumii. Nu mai e vis, ci realitate. Realitate a sentimentelor umane vii, a pasiunilor, a gelozilor şi a întîmplărilor. Dacă la Sannazaro întîlnim pădurile bucolice clasice, la Lope se face simţită Spania timpului. Lope filtrează şi analizează în amănunţime sentimentele personajelor sale, deoarece opera e plină de personaje bine diferenţiate, atît masculine, cît şi feminine. Prin urmare *Arcadia* lui Lope ar traduce realitatea dragostei, aşa cum se manifestă ea în viaţă, cu pasiuni, răzbunări şi gelozii, şi nu ca aspiraţie la o dragoste ideală, pe care Sannazaro nu o poate defini decît într-un vis de frumuseţe şi armonie. Personajele lui Lope nu au numai calităţi fizice, explică Ricciardelli, observaţia fină şi importantă. Atît femeile, cît şi bărbaţii se îndrăgostesc de făpturi frumoase, dar şi inteligente, cu

calităţi spirituale, interioare. Evidenta complexitate a lumii lopeene se explică prin realitatea umană mai vie, mai susţinută, prin existenţa personajelor bine definite, ca şi datorită existenţei fizice a femeii (nu îndepărtată şi misterioasă ca la Sannazaro), ce intervine ca parte activă a acestei lumi pastorale. Relaţia dintre personajele masculine şi cele feminine creează conflicte şi complicaţii. Nu mai găsim deci dragostea ipostaziată doar în momentul ,,îndrăgostirii", cu apariţia fugară şi iluzorie a unei femei greu de identificat ca personalitate umană, ci în diversele ei desfăşurări. Dragostea devine şi luptă, cucerire, trădare, chiar dorinţa de a ucide un rival. Şi ceea ce contează mai mult, după cum indică Ricciardelli, e concepţia lui Lope despre dragoste, de care omul se poate elibera în drumul său spre virtute, cu ajutorul ,,deziluzionării", adică prin cucerirea luciditătii, a adevărului, o dată cu căderea vălului de vis şi aparenţe.

Toate aceste tonalităţi şi sensuri noi, relevate şi analizate de cercetătorul italian, îl conduc la definirea *Arcadiei* lui Lope drept o operă de valoare şi interes. Concluziile care rezultă prin revalorificarea momentelor poetice, ca şi diferenţele faţă de *Arcadia* lui Sannazaro, definesc două lumi artistice distincte. În timp ce *Arcadia* lui Sannazaro răspunde unui ideal de perfectă armonie şi clasicitate, în care toate elementele caracteristice enumerate probează aspiraţia ideală spre o lume de frumuseţe şi dragoste, aşa cum epoca Renaşterii o formulase, opera lui Lope e o tendinţă spre realitate, spre freamătul vieţii cu sentimentele ei tulburi, ce se desfăşoară într-o atmosferă ce nu-i mai e proprie. *Arcadia* lui Lope se îndreaptă spre ,,deziluzionare", către viziunea pesimistă faţă de condiţia umană şi obţinerea virtuţii (bine înţeles religioasă); toate acestea sînt elemente ce trădează Spania epocii baroce şi nu au nimic de-a face cu sensul de bucurie aproape păgînă a lumii lui Sannazaro, unde melancolia e armonioasă, plină de dulceaţă.

Deşi sîntem de acord cu revalorificarea estetică propusă de Ricciardelli în ceea ce priveşte *Arcadia* lui Lope, nu putem să nu observăm că de fapt *Arcadia* lui Sannazaro reprezintă atingerea perfecţiunii în cadrul genului, corespondent exact al unei viziuni artistice bine definite, în timp ce la Lope e o lume în germene, ce nu-şi poate găsi formula în scenariul arcadic, ci de-abia în teatrul pe care-l va scrie. Am defini deci două planuri de comparaţie : unul cuprinde întreaga operă a lui Lope în cadrul căreia *Arcadia* înseamnă o etapă importantă pentru afirmarea motivelor şi temelor sale caracteristice de mai tîrziu. Un altul, ce cuprinde literatura universală, unde *Arcadia* lui Lope ca lucrare de gen arcadic nu atinge valoarea artistică a *Arcadiei* lui Sannazaro. Critica, ce nu a acordat atîta atenţie operei lui Lope, o aşeza desigur în acest context mai vast. Meritul lui Ricciardelli consistă de aceea în a fi apreciat această lucrare, datorită momentelor sale cele mai fericite şi ca expresie a unei alte viziuni poetice.

Michaela Şchiopu

FRANCISCO OLMOS GARCIA : *Cervantes en su época*, Madrid, Editor Ricardo Aguilera, 1968.

Lista lucrărilor şi studiilor dedicate lui Cervantes, vieţii, operei, personajelor, ideologiei sale, este atît de lungă şi cuprinde atîtea nume de prestigiu, încît apariţia unei noi cărţi în domeniul ,,cervantismului" presupune îndrăzneală şi originalitate. În general critica de specialitate abordează creaţia cervantină numai din anumite unghiuri de vedere, terminînd prin a se dedica analizei lui Don Quijote, pe care-l situează într-un plan central, considerînd restul operei la o oarecare valoare artistică şi documentară care nu atinge valoarea romanului citat. Profesorul Olmos, mergînd poate pe linia studiilor hispanistice de analiză a contextelor generatoare de

opere literare, linie susținută în special de Marcel Bataillon, nu se oprește la analiza personajelor și nici nu raportează opera cervantină la un sistem ideologic. Intenția autorului este de a plasa opera lui Cervantes în totalitatea ei și pe scriitor însuși în cadrul epocii sale. Francisco Olmos fixează creația cervantină într-un anumit moment istoric, determinînd însă și punctele în care opera depășește epoca, rămînînd deschisă și adresîndu-se epocilor următoare.

Lucrarea ne prezintă în primul rînd o analiză riguroasă a sfîrșitului sec. XVI și începutul sec. XVII. Interesant este că profesorul Olmos, evitînd locurile comune, prezintă fățete noi ale acestei perioade, fapte și evenimente scoase la lumină printr-o cercetare minuțioasă de erudiție prin arhivele vremii. În special, autorul, spre deosebire de mulți dintre cervantiști, nu cercetează epoca prin operă, ci apelează la documente directe, la mărturii ale contemporanilor, la izvoare care-i permit o analiză strict științifică cu elemente concrete de economie, științe sociale și cultură. De multe ori aceste mărturii îi sînt oferite autorului de către chiar instituțiile care și-au lăsat amprenta cu putere pe dezvoltarea societății spaniole din acea perioadă.

Primul capitol, unul dintre cele mai întinse, intitulat „Inchiziția în epocă și în opera lui Cervantes", ne pune față în față cu una dintre instituțiile cele mai puternice ale statului spaniol. Autorul discută această instituție, conservatoare a tradițiilor sociale și politice feudale, relevîndu-ne rolul său în dezvoltarea societății spaniole la toate nivelurile. Inchiziția a reprezentat o putere politică necontestată, sprijinită deschis de regalitate, o putere economică ce se consolida pe baza averilor confiscate, dar mai ales o putere reacționară. Inchiziția a provocat în mare măsură izolarea și impermeabilitatea Spaniei la influențe și tendințe înnoitoare, a fost unul dintre factorii concreți care au determinat starea de dezechilibru, de neliniște, de instabilitate care caracterizează această perioadă. Luată în considerare ca o forță oprimantă se poate înțelege mai bine conformația spirituală a omului Spaniei baroce. Francisco Olmos cercetează rolul Inchiziției în oprimarea mișcărilor populare și raporturile sale cu luteranii, intrînd de asemeni în analiza relațiilor Inchiziție — cultură; dezvăluie aspecte noi ale cazurilor Fray Luis de León, San Juan de la Cruz sau Santa Teresa de Ávila. Se discută modul de cenzurare pe care îl exercita Inchiziția în cadrul oricărui domeniu al vieții materiale sau spirituale. Interesantă ni se pare analiza modului de pătrundere a erasmismului în Spania și, evident, a poziției adoptată de către Inchiziție în fața acestei mișcări.

Cervantes este supus și el influenței exercitate de către Inchiziție, și opera sa ne relevă atitudinea autorului față de această instituție. Francisco Olmos ne dezvăluie pagini de subtilă ironie în care descoperim falsa apologie pe care o face Cervantes structurii în vigoare. Înlănțuindu-se cu comentariul anterior, ne aflăm în fața unei noi interpretări a atitudinii lui Cervantes față de Lope de Vega (considerat ca un familiar al Inchiziției). De asemenea legată de realitate și verosimilă este explicația necesității acelui presupus autor arab al lui *Don Quijote* — Cide Namete Beregeli. Ultimul subcapitol al primului capitol poartă un titlu interesant „Tăcerea lui Cervantes". Nu sîntem pentru prima oară în fața unei asemenea intitulări. Însă pentru prima oară „el silencio" este interpretat nu ca o nevoie de liniște, de calm și de destindere. Nu se mai interpretează „el maravilloso silencio", ci termenul își capătă prima sa accepție de „tăcere". Cervantes înțelege valoarea tăcerii, știe că este obligat la această tăcere, dar este conștient că opera sa trebuie să comunice adevăruri care nu pot fi trecute sub tăcere. Adoptă o formă disimulată, folosește inocența nebuniei, sau pur și simplu prezintă realități în fața cărora poziția sa este atît de evident în favoarea structurii economice și politice, încît cititorul modern se convinge repede de contrariu. Iar uneori Francisco Olmos ne dezvăluie un Cervantes care, trecînd peste orice fel de precauțiune, vorbește deschis epocii sale și celor următoare. Autorul studiului vede opera lui Cervantes ca supusă unei forțe și unui dinamism interior remarcabil, o consideră ca o creație a unui vizionar, o operă care, deși foarte mult a unei epoci, este de fapt făcută cu intenția de a fi citită, înțeleasă și comentată de generațiile

următoare. Olmos nu-l vede pe Cervantes ca pe un iluminat, ci ca pe un scriitor pe deplin conştient de scopurile şi valoarea creaţiei sale.

Capitolul următor, intitulat „Originea concepţiilor de creştin vechi şi creştin nou şi influenţa lor în *Don Quijote*", este un studiu al accepţiilor şi semnificaţiilor conceptelor menţionate în titlu. Autorul precizează că intenţia sa a fost de a încerca să situeze această problemă, acută de altfel în acea epocă, în perspectiva ei istorică. Va încerca să precizeze şi să clasifice diverşii factori constitutivi ai conceptelor de „vechi creştin" şi „creştin nou".

Conflictul între adevăraţii creştini şi evreii şi musulmanii convertiţi la creştinism cu forţa în urma expulzărilor masive este ascuţit şi se simte ca o adevărată problemă socială. Ideea „sîngelui neamestecat" (la limpieza de la sangre) este întărită şi menţinută de biserică, care cerea tot mai multe probe pentru dovedirea purităţii rasei. Orice rang, titlu nobiliar, funcţie înaltă cerea ca condiţie absolută verificarea purităţii rasei. Atitudinea lui Cervantes în această problemă este netă, clară. Nu contează puritatea sîngelui, cît felul de viaţă, faptele, conduita socială a individului.

Formaţia umanistă îl împinge pe Cervantes să judece şi să stabilească diferenţe între oameni nu pe baza poziţiei lor sociale, ci prin modul în care acţionează prin condiţia lor morală.

Capitolul al treilea, dedicat „Ideilor lui Cervantes asupra literaturii şi scriitorului", este poate cel mai interesant. Cercetarea în întreaga creaţie cervantină a ideilor despre literatură, artă, despre rolul scriitorului în viaţa socială, ne relevă aspecte noi şi poate nu atît de mult cercetate. Printr-o demonstraţie de text foarte strînsă, profesorul Olmos încearcă să ne convingă că ideile lui Cervantes despre literatură se înscriu în viziunea lui despre viaţă şi servesc acestei viziuni. Se susţine că pentru Cervantes literatura avea un caracter strict utilitar şi se aduce în sprijinul acestei afirmaţii ideea că în repetate rînduri scriitorul invectivează literatura de evaziune, de fantezie, romanul cavaleresc sau pastoral, considerate ca lipsite de sens uman, rupte de realitate.

Modalitatea literară de conjugare a artei cu viaţa este pentru Cervantes satira, care se întîlneşte pretutindeni în epoca sa. Scriitorul ţine la obiectivitate şi la adevărul istoric transfigurat evident de opera literară, dar în care transpare realitatea. Francisco Olmos mai discută şi despre ideile şi opiniile lui Cervantes asupra poeziei, teatrului şi romanului, oprindu-se la a sublinia locul şi rolul acordat fiecăruia din aceste genuri în viaţa socială, şi mai ales în transformarea acesteia. Mergînd în continuare paralel cu textul, autorul studiului discută problema imitaţiei şi a verosimilului în artă, şi de asemeni problema frumosului. Ni se prezintă un text cervantin din care sînt captate alte idei decît cele clasice ale literaturii de specialitate. Avem în faţă un capitol care beneficiază de o bună informaţie, interesant şi limpede, în care se încearcă demonstrarea faptului că Cervantes şi opera sa nu pot fi separate de viaţă şi realitate. Considerăm că unele din afirmaţiile făcute de profesorul Olmos, deşi argumentate de textul cervantin, se mai pot încă discuta. Astfel, teoria utilităţii artei, a literaturii reformatoare se loveşte de ultima scriere cervantină *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, scriere care parcă încununează lista defăimatelor creaţii de evaziune în care fantezia găseşte teren liber de dezvoltare.

Ultimul capitol al cărţii, „Cavalerul Cervantin, judecător ideal", reia o problemă deja atinsă în celelalte, şi anume ideea despre justiţie ca principiu de echitate şi ca instituţie de opresiune. Autorul propune figura unui Don Quijote, Roque Guinard, Berganza sau Periandro discutînd pe aceste personaje formele de justiţie aşa cum le înţelege Cervantes.

Concluziile sînt doar schiţate într-un subcapitol intitulat „Idealul cervantin". Acest ideal ni se prezintă sub forma unei republici armonios organizate, care să aibă la bază remuneraţia după vrerile şi munca fiecăruia.

În final, Francisco Olmos insistă asupra faptului că opera lui Cervantes reprezintă o interpretare originală și interesantă a epocii de decadență prin care trecea Spania, este oglinda unei perioade strict determinate istoric, care însă are puterea să comunice epocilor următoare.

Studiul profesorului Olmos ne prezintă o altă fațetă a lui Cervantes și după părerea noastră este mai aproape de opera scriitorului în interpretările pe care le dă decît multe altele subiective, înflăcărate, dar departe de intențiile scriitorului. Ne găsim în fața unui Cervantes creator lucid și responsabil pentru ideile sale în fața umanității întregi. Studiul de față, erudit și bine informat, nu rămîne o demonstrație rece, ci devine o căutare pasionantă a adevărului în opera lui Cervantes.

Eugenia Popeangă

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară" publică *studii* şi *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii* şi *folclorul literar*. De asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Sectorul III, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II, **De la Şcoala ardeleană la „Junimea"**, Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice, Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată**, Redactori responsabili: Al. Dima şi M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREŢU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

* * * **Documente şi manuscrise literare**, vol. II, Alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea şi Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, Nr. 3, P. 373—560

43461

I.P.I. — c. 3566

Lei 25.—

I 2743

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 18

4

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1969

1990

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2016

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Al. Dima, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. Novicov

Membri: Acad. M. Beniuc
Acad. Al. Philippide
Al. Balaci, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
Șerban Cioculescu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. Chițimia
I. Pervain (Cluj)
Ovidiu Papadima

Secretar de redacție: Barbu Cioculescu

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4, — ; FF20, — ; £ 0,10. —.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii nr. 73
București

I 2743.
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 18 1969 Nr. 4

2022

SUMAR

Pag

Studii

OVIDIU PAPADIMA, Bălcescu în literatură 567
AL. DIMA, Realizări şi perspective ale comparatismului român 575
MIGUEL ANGEL ANDREETTO, Regionalismul geografic şi literatura diferenţiată din Argentina. Unicitatea literară a poemei „Martín Fierro" . . . 581
GHEORGHE NIŢU, Ion Heliade Rădulescu — stilul polemic. 587
TEODOR VÂRGOLICI, Comentarii franceze despre D. Bolintineanu 597
GH. CEAUŞESCU, Viziunea eminesciană asupra istoriei în poemul „Memento mori" 605
STAN VELEA, Trecutul eroic în creaţia lui G. Coşbuc 613
M.I. DRAGOMIRESCU, G. Călinescu. Originea şi anii de formare ca elev 629
SOLOMON MARCUS, Strategia personajelor. II 649

Profiluri

EMIL MANU, Ion Caraion 659

Texte şi documente

AL. SĂNDULESCU, Paul Zarifopol inedit: Clasicismul francez 667
MARIN BUCUR, Corespondenţă inedită Ovid Densusianu — Gaston Paris şi Paul Meyer (II) 677

Note şi comentarii

EMIL MANU, Ovidiu Papadima la 60 de ani 687
C. BOROIANU, În legătură cu datarea Cronicii lui Neculce. 691

11.215

Pag.

MARIN BUCUR, Vasile Alecsandri şi Mihail Kogălniceanu, membri la *Société Orientale de France* (1848) 695

Recenzii

SAMSON BODNĂRESCU : *Scrieri* (*Eugenia Oprescu*) ; DINU PILLAT : *Mozaic istorico-literar secolul XX şi Ion Barbu* (*George Muntean*) ; D.S. LIHAČEV : *Poetika drevnerusskoj-literatury* (*Damian P. Bogdan*) ; JULIO CESAR CHAVES : *Itinerario de don Antonio Machado* (*Eugenia Popeangă*) ; EMIL MANU : *Prolegomene argheziene* (*Rodica Stein*) ; HENRI ZALIS : *Romantismul românesc* (*Dorina Grăsoiu*) ; ALEXANDRU BALACI : *Studii italiene*, vol. IV (*Michaela Schiopu*) ; AL. DIMA : *Principii de literatură comparată* (*Dan Grigorescu*) 699

Cronică

Sesiunea ştiinţifică festivă : *Literatura română de după 23 August* (*Despina Tomescu*) 719

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 18 1969 N° 4

SOMMAIRE

Page

Études

OVIDIU PAPADIMA, Bălcescu dans la littérature 567
AL. DIMA, Réalisations et perspectives du Comparatisme roumain 575
MIGUEL ANGEL ANDREETTO, Le régionalisme géographique et la littérature différenciée d'Argentine. L'unicité littéraire du poème *Martin Fierro* 581
GHEORGHE NIȚU, Ion Heliade Rădulescu — le style polémique 587
TEODOR VÂRGOLICI, Commentaires français sur D. Bolintineanu 597
GH. CEAUȘESCU, La vision éminescienne de l'histoire dans le poème *Memento mori* 605
STAN VELEA, Le passé héroïque dans la création de G. Coșbuc 613
M.I. DRAGOMIRESCU, G. Călinescu, son origine et les années de sa formation comme élève 629
SOLOMON MARCUS, La stratégie des personnages. II 649

Profils

EMIL MANU, Ion Caraion 659

Textes et documents

AL. SĂNDULESCU, Paul Zarifopol inédit : le classicisme français 667
MARIN BUCUR, Correspondance inédite Ovid Densusianu — Gaston Paris et Paul Meyer 677

Notes et commentaires

EMIL MANU, Ovidiu Papadima à 60 ans 687
C. BOROIANU, Sur la datation de la chronique de Neculce 691

Page

MARIN BUCUR, V. Alecsandri et Mihail Kogălniceanu, membres de la *Société Orientale de France* (1848) 695

Comptes rendus

SAMSON BODNĂRESCU : *Scrieri* (*Eugenia Oprescu*) ; DINU PILLAT : *Mozaic istorico-literar secolul XX şi Ion Barbu* (*George Munteanu*) ; D.S.LIHATCHEV : *Poetika drevnerusskoj-literatury* (*Damian P. Bogdan*) ; JULIO CÉSAR CHAVES : *Itinerario de don Antonio Machado* (*Eugenia Popeangă*) ; EMIL MANU : *Prolegomene argheziene* (*Rodica Stein*) ; HENRI ZALIS : *Romantismul românesc* (*Dorina Grăsoiu*) ; ALEXANDRU BALACI : *Studii italiene*, vol. IV (*Michaela Schiopu*) ; AL. DIMA : *Principii de literatură comparată* (*Dan Grigorescu*) 699

Chronique

Session scientifique consacrée à *La littérature roumaine d'après la 23 Août* (*Despina Tomescu*) 719

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 18 1969 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр

Статьи

ОВИДИУ ПАПАДИМА, Бэлческу в литературе 567
АЛ. ДИМА, Достижения и перспективы румынского компаративизма . 575
МИКУЭЛ АНГЕЛ АНДРЕЕТТО, Географический регионализм и дифференцированная литература в Аргентине. Литературное единство поэмы «Мартин Фиерро» 581
ГЕОРГЕ НИЦУ, Ион Хелиаде Рэдулеску — полемический стиль . . . 587
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Французские комментарии о Д. Болинтиняну 597
Г. ЧАУШЕСКУ, Эминесковские взгляды на историю в поэме «Memento mori» 605
СТАН ВЕЛЯ, Героическое прошлое в творчестве Дж. Кошбука 613
М. И. ДРАГОМИРЕСКУ, Дж. Кэлинеску. Происхождение и годы формирования его как ученика 629
СОЛОМОН МАРКУС, Стратегия персонажей. II 649

Литературные портреты

ЭМИЛЬ МАНУ, Ион Карайон 659

Тексты и документы

АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Неизданные труды Пауля Зарифополя: Французский классицизм 667
МАРИН БУКУР, Неопубликованная переписка Овид Денсусяну — Гастон Парис и Пауль Мейер 677

Заметки и комментарии

ЭМИЛЬ МАНУ, Овидиу Пападима в свое 60-летие 687
К. БОРОЯНУ, В связи с датировкой Хроники Некулчи 691

Стр.

МАРИН БУКУР, В. Александри и Михаил Когэлничану — члены Société Orientale de France (1848) 695

Рецензии

САМСОН БОДНЭРЕСКУ: *Scrieri* (*Сочинения*) (*Еудження Опреску*); ДИНУ ПИЛЛАТ: *Mozaic istorico-literal secolul XX şi Ion Barbu* (*Историко-литературная мозаика XX века и Ион Барбу*) (*Джеорджже Мунтяну*); Д.С. ЛИХАЧЕВ: *Поэтика древнерусской литературы* (*Дамиан П. Богдан*); JULIO CESAR CHAVES: *Itinerario de don Antonio Machado* (*Еудження Попеангэ*); ЭМИЛЬ МАНУ: *Proleqomene argheziene* (*Введение в творчество Аргези*) (*Родика Штейн*); ГЕНРИ ЗАЛИС: *Romantismul românesc* (*Румынский романтизм*) (*Дорина Грэсою*); АЛЕКСАНДРУ БАЛАЧ: Studii italiene, vol. IV (*Итальянские исследования, том IV*) (*Михаела Шкиопу*); АЛ. ДИМА; Principii de literatură comparată (*Принципы сравнительной литературы* (*Дан Григореску*) 699

Хроника

Торжественная научная сессия: *Румынская литература после 23 Августа* (*Деспина Томеску*) 719

BĂLCESCU ÎN LITERATURĂ

OVIDIU PAPADIMA

Ceea ce a însemnat Nicolae Bălcescu în pregătirea și traducerea în faptă a revoluției de la 1848 a apărut limpede tuturor marilor săi contemporani. Chiar în vîrtejul evenimentelor și mai ales în anii grei ai exilului care a urmat ei au văzut în Bălcescu imaginea pînă la valoare de simbol a luptătorului clar și departe-văzător totodată, a iubitorului de oameni dar nefăcînd nici o concesie abaterilor de la ideea revoluției, gîndind profund și acționînd energic, cu o totală dăruire a vieții și a sufletului său pentru cauza comună. Cercetătorii istoriei noastre, din generația imediat următoare, au văzut în el istoricul cu talia cea mai înaltă dintre predecesorii lor în secol, imaginea ideală a istoricului necesar epocii lor, în care se desfășura opera punerii temeliilor României moderne : acea flacără imensă a iubirii de țară și de trecutul poporului ei, care era atît de necesară, ca exemplu, pentru vremea lor. Scriitorii contemporani au admirat în el pe autorul *Cîntării României* care — cu verbul său de foc — evoca gloria trecutului și durerile prezentului, trezind în sufletele cititorilor dorința aprinsă a reînălțării patriei.

Dar Bălcescu — în complexitatea puternică a personalității lui — era mult mai fascinant decît opera sa. Verbul său ardent înflăcăra pe nehotărîți și-i cresta adînc pe oportuniști, în discuțiile intime ca și în dezbaterile publice. Inima sa plină de duioșie prietenească dăruia totul cauzei și nu cerea nimic pentru el. Făptura lui fizică — înaltă și firavă, măcinată de anii grei ai temniței, ai peripețiilor revoluției și ai exilului — era în stare de eforturi supraomenești, ca să răspundă datoriilor copleșitoare pe care și le impunea. Mintea sa, limpede și caldă totodată, era un vulcan de idei, dintre care numai o parte s-au cristalizat în opera lui scrisă, realizată doar în rarele clipe de răgaz ale vieții lui atît de agitate. Sufletul său plin numai de iubirea patriei și de preocuparea pentru viitorul ei, nu lăsa loc nici unui sentiment meschin, — fie el acela al intereselor personale, fie el acela al unui spirit local, greșit înțeles uneori pe atunci, cînd patria noastră era încă împărțită în trei țări, care sîngerau de veacuri visînd Unirea. Moartea sa timpurie — în exil și mizerie, departe de ai săi dar cu gîndul la ei, cu mîna amorțind pe filele încă neterminate

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 567–574, BUCUREȘTI, 1969

ale *Istoriei Românilor sub Mihai-Vodă Viteazul* — a pecetluit cu un sigiliu de foc şi sînge viaţa lui de jertfă, dînd o aureolă de simbol exemplului său.

Toate acestea au făcut ca — în timp ce opera lui politică constituia un model şi un îndemn înălţător, scrierile lui istorice înflăcărau conştiinţa patriotică a contemporanilor şi urmaşilor săi, iar arta lor literară le trezea admiraţia — Nicolae Bălcescu să devină, încă pe cînd trăia, subiect de literatură.

Încă mult înainte de izbucnirea revoluţiei din 1848, prietenul său moldovean Costache Negri — la a cărui moşie, Mînjina, se întîlneau tineri din cele două ţări surori, prefigurînd unirea lor — vedea în Bălcescu pe istoricul ce reînvia trecutul prin focul dragostei lui de patrie : „De rîvnă spre maica ţară, inima ta mult pătrunsă, / Tu, ce faci a se renaşte nişte vechi izvoare-ascunse, / A strămoşilor izbînde te-ai muncit a da-n lumină / Ş-a lor verde bărbăţie, de fapte voinice plină". În poezia din care desprindem aceste versuri — intitulată *Pentru Bălcescu* şi scrisă la Mînjina, în 1846 — Costache Negri nu-l uită nici pe *omul* Bălcescu, al cărui suflet prietenesc cimenta prin însăşi căldura lui ideea Unirii : „Nu uita că-n întuneric, pipăind scumpe cercări, / Deşi rîul ne desparte, prin al său curs între ţări, / Tot luceşte o făclie de prietene scîntei...". Costache Negri nu era decît un poet ocazional — şi versurile lui au stîngăciile unui condei puţin deprins cu rafinamentele artei poetice — dar ele constituie primul document, vibrant şi timpuriu, al apariţiei lui Bălcescu, ca personaj luminos al literaturii noastre. Moartea lui printre străini — cu puţin înainte de realizarea Unirii Principatelor — i-a cutremurat pe contemporani, făcîndu-i să simtă dureros nu numai dispariţia prietenului generos, dar mai cu seamă pierderea unei minţi atît de înaltă şi atît de necesară patriei unite. Întîia mărturie nu e o pagină de literatură, ci un decret al lui Alexandru Ioan Cuza — în primul său an de domnie — prin care se decidea aducerea în ţară a osemintelor lui Bălcescu şi „adunarea şi publicarea manuscriptelor sale". Decretul — care poartă şi semnătura lui Alecsandri, ca ministru — e totuşi şi o pagină literară, prin tonul vibrant al motivării sale : „Oamenii ce se jertfesc pentru o idee măreaţă şi folositoare omenirii, acei ce-şi dau viaţa pentru binele şi gloria patriei lor, merit recunoştinţă şi respect". Tot Alecsandri este acela care va creiona — în evocarea intitulată *Nicolae Bălcescu în Moldova*, publicată în „Revista română", în 1862 — întîiul portret literar al marelui său prieten, reeditînd în fraze calde ceea ce văzuse pictorul Tattarescu, cu un deceniu mai înainte, în celebrul tablou înfăţişîndu-l pe Bălcescu : „Pe fruntea lui largă şi curată se videau trecînd idei măreţe ; în ochii lui limpezi şi negri lucea o flacără tainică, ce părea a înota într-o rouă de lacrimi la cuvintele de patrie, glorie şi independenţă naţională ! Vorba lui era dulce şi convingătoare, ca graiul multor oameni destinaţi de soartă a muri în floarea tinereţii".

Portretul e magistral şi e mult mai profund — în cele cîteva linii ale sale — decît acela pe care i-l desenează în poezia *Bălcescu murind*, intercalată de Alecsandri în evocarea din „Revista română", a vieţii şi personalităţii lui Bălcescu. Folosind imagini din recuzita sa poetică obişnuită — împrumutate la rîndul lor din lirica noastră populară : pasărea vestitoare, norul ca simbol al tristeţii şi raza de soare ca hieroglifă a

optimismului vieții — Alecsandri imaginează o convorbire a lui Bălcescu cu ele. Considerîndu-le, ca și în cîntecul popular, ca mesageri ai sentimentelor sale, Bălcescu își dezvăluie — cu gingășia puțin profundă a tonurilor specifice poeziei în manieră folclorică a lui Alecsandri — luminoasa lui puritate sufletească, în totala lui jertfire pentru patrie : „Du-te, rază strălucită, / Du-te, mică păsărea, / Și pe țara mea iubită / Mîngîie-o-n lipsa mea ! / Iar tu, nour de rodire, / Fă să crească-n sînul său, / Cu verzi lauri de mărire, / Floarea sufletului meu !". Dacă Alecsandri îl moldovenizează oarecum pe Bălcescu — atît în grai cît și în sensibilitate, înfățișînd latura lui de duioșie — munteanul Ion Ghica, în atît de cunoscuta lui scrisoare cuprinzînd amintiri despre *Nicu Bălcescu*, accentuează latura de dîrzenie a luptătorului. Scrisoarea lui către Alecsandri se deschide cu evocarea bătăliei date de Bălcescu, în curtea școlii de la Sfîntul Sava, cu uriașul Sotea, lacomul care își teroriza colegii : „De astă dată însă, găsise împotrivire ; băiatul, deși trîntit la pămînt, dar nu lăsa să-i scape halvița ; o apăra din mîini și din picioare, cu dinții și cu unghiile". Alături de aceste note de umor prietenesc, apare aici și imaginea gravă a viitorului istoric, care aduna, ca școlar încă, material pentru scrierile sale : „Cea dintîi grije a băiatului, cînd s-a ridicat de la pămînt, a fost să caute să-și adune după jos foile caietului său, zdrențuite și risipite în luptă". Al doilea moment-cheie al amintirilor lui Ghica îl constituie evocarea lui Bălcescu închis „la dejurstfă în Gorgani", în 1841 — evocare ce va fi un document și un model totodată, pentru cei ce vor reînvia literar, mai tîrziu, viața lui de suferință : „În camera în care am intrat, un tînăr căruia d-abia îi mija mustața pe buze ședea pe marginea unui pătucean de scînduri, fără alt așternut decît o manta soldățească ghemuită căpătîi și o lumînare de seu, care lumina un Ceaslov, singura carte ce-i fusese permisă". Al treilea moment care a făcut carieră în literatura despre Bălcescu este acel al Jurămîntului de pe dealul cu vii al Filaretului : „Într-o noapte prin culesul viilor, pe la 1843, cînd lumina lunei începea a se contopi în razele dimineței...". Într-o poezie publicată în 1869, dar menționată ca făcînd parte dintre scrierile sale „din tinerețe" — afirmație pe care limbajul poetic încă nesigur, cu toate că apar aici și unele din trăsăturile stilului maturității sale lirice, nu o desmint — alt mare contemporan al lui Bălcescu, Bolintineanu, este cel dintîi care afirmă viața în eternitate a luptătorului stins înainte de vreme : „A lui voce pierdută, d-atunci tot e tăcere / Și nimeni nu mai spune a patriii durere / / În cînturi înfocate d-amor, de energie, / Cum într-o noapte-adîncă suspină-o vijelie (...). A sa liră-ncetează de a mai răsuna, / Dar aerul suspinii de foc încă-i păstra" (*La Nicolae Bălcescu*).

Generația imediat următoare — care a respirat, de departe sau de aproape, ceva din aerul revoluției de la 1848 — înalță sus de tot imaginea statuară a lui Bălcescu. În introducerea la scrierea sa istorică *Ioan Vodă cel Cumplit* — în care reia tehnica rememorării înflăcărate a trecutului nostru eroic, impusă ca un model literar nepieritor de autorul *Istoriei Românilor sub Mihai Vodă Viteazul* — B. P. Hasdeu se reclamă ca descendent direct al lui : „Bălcescu, numai neuitatul Bălcescu, fu un adevărat istoric, un adevărat uvrier și artist al nostru (...). Pe cînd toți imberbii din juru-ne se laudă a fi *ascultat* pe ilustrațiunile profesorale de la Berlin și de la Paris, fie-ne permis nouă a avea o mîndrie mult mai

modestă : noi am *auzit* pe Bălcescu". Iar Odobescu — în *Precuvîntarea* sa la ediția dintîi a principalei scrieri istorice a lui Bălcescu, în 1877, anul de foc al războiului nostru pentru independență — subliniază ca un simbol această coincidență : „A trebuit ca o rază din acel foc de vitejie strămoșească, care ardea cu dor inima lui Nicolae Bălcescu, să străbată în sfîrșit în vinele tuturor românilor, pentru ca să se afle timpul priincios de a ieși la iveală patrioticele pagini scrise de pana lui, muiată și oțelită în sîngele atîtor eroi ai românilor din trecut !" Dar culminația apoteozei lui Bălcescu, în același an 1877, se află într-unul dintre magnificele pamflete politice ale lui Eminescu, în articolul *Bălcescu și urmașii săi*. Opunîndu-l franțuziților și latiniștilor acelor ani de luptă pentru limba românească, Eminescu vede în Bălcescu pe cel mai autentic și mai artist mlădietor al acesteia : „Limba lui Bălcescu este totodată culmea la care a ajuns românimea îndeobște de la 1560 începînd și pînă astăzi...". Iar despre arta de istoric a lui Bălcescu, cred că nimeni n-a scris o pagină mai lapidară și mai profundă ca Eminescu atunci : „Deși Bălcescu se întemeiază pretutindeni pe izvoare și scrierea lui e rezultatul unei amănunțite și îndelungate munci, totuși munca nu se bagă de seamă, precum în icoanele maeștrilor mari nu se vede amestecul amănunțit de văpsele și desenul îngrijit linie cu linie. O neobișnuită căldură sufletească, răspîndită asupra scrierii întregi, topește nenumăratele nuanțe într-un singur întreg și asemenea scriitorilor din vechime, el îi vede pe eroii săi aivea și-i aude vorbind după cum le dictează caracterul și-i ajunge mintea, încît toată descrierea persoanelor și întîmplărilor e dramatică, fără ca autorul să-și fi îngăduit a întrebuința undeva izvodiri proprii ca poeții". Portretizînd politicienii meschini și înstrăinați ai vremii lui, Eminescu are o viziune profetică a deplinei înțelegeri a lui Bălcescu, pe care nu o vor putea aduce decît zilele noastre : „Cînd panglicarii politici, care joacă pe funii împreună cu confrații lor din Vavilonul de la Seina, se vor stinge pe rudă pe sămînță de pe fața pămîntului nostru, cînd pătura de cenușeri, leneșă, fără știință și fără avere va fi împinsă de acest popor în întunerecul ce cu drept i se cuvine, atunci abia poporul românesc își va veni în fire și va răsufla de greutatea ce apasă asupra lui, atunci va suna ceasul adevăratei libertăți".

În primele decenii ale secolului nostru, imaginea lui Bălcescu apare mult mai rar în literatură. Tulburătoare sînt versurile încă neînchegate, rămase printre manuscrisele inedite ale lui Coșbuc. Nu cunoaștem datarea lor, dar parcă aici chipul muribundului de la Palermo s-ar suprapune umbrei unicului fiu al poetului, mort într-un tragic accident : „Și plîng mereu și plîng / Și iată-n fața mea, oriunde-ntorc / Privirea, văd o umbră (lîngă) mine / Bolnav, / Un tînăr pribegit prin străini / Bolnav și slab, murind ! / Ah / Și ochii săi stinși... Bălcescu ! cum geme...". Dar și mai tulburător e faptul că și aici răzbate ceva din viziunea oraculară a lui Eminescu : „Va mai veni o vreme ! / E cerul bun — o să învie o vreme". O imagine asemănătoare — încărcată de tristețea sfîrșitului în exil al lui Bălcescu — apare în evocarea *Bălcescu murind*, scrisă de Perpessicius, cu prilejul comemorării la Palermo și la București, de către societatea „Prietenii istoriei literare", la 75 de ani de la moartea lui. Cu arta sa specifică de bijutier al cuvîntului — rememorînd împrejurările care au dus la îmbolnăvirea luptătorului — Perpessicius reia povestirea

pribegiei din 1849 a lui Bălcescu, strecurîndu-se ca moț îmbrăcat în zdrențe, pe lîngă un car de ciubere, după cum o însemnează el însuși, într-una din scrisorile păstrate în *Amintirile din pribegie* ale lui Ion Ghica. Dar și umbrele acestei evocări se îngemănează cu un acord eroic, așa cum i se cuvenea lui Bălcescu : „Și totuși luptătorul care ardea de dorința de a muri pe cîmpul de bătaie și care scria, lui Ion Ghica la Constantinopol, fericit că va putea intra cu armatele lui Bem în Muntenia, nu se putea gîndi la sănătate și sîngele înfierbîntat de visuri eroice îi umbrea durerile".

În această perioadă, dintre cele două războaie mondiale, Bălcescu apare mai frecvent în scrierile ideologilor literari, care îl definesc unilateral, revendicîndu-și-l ca predecesor doar pe militantul pentru cauza națională și trecîndu-l cu vederea pe luptătorul pentru dreptatea socială. Imaginea deplină și dreaptă a lui Bălcescu se va contura — în toată măreția ei — de abia după 23 August 1944. Ascultînd de îndemnurile Partidului — care îl înalță la demnitatea de cel mai profund și mai larg doctrinar și înfăptuitor al voinței poporului în desfășurarea revoluției de la 1848 — scriitorii dau semnalul reînvierii profilului integral al lui Bălcescu. În 1948, la centenarul revoluției, Mihail Sadoveanu publică dipticul intitulat *Bălcescu. Un revoluționar român de acum un veac*, în care însemnează liniile și dimensiunile exacte ale statuii spirituale a lui Bălcescu, în perspectiva zilelor noastre : ...„ așa cum îl cunoaștem acum, a fost precursorul luptătorilor democrați care clădesc în zilele noastre România nouă. Bălcescu a fost sufletul revoluției de la 1848. Lui i se datorește proclamația de la Islaz, în care sînt transcrise principiile ce s-au realizat de abia în timpul nostru, după 6 martie 1945. (...) Palidul gînditor de 33 de ani, care și-a găsit odihna în groapa simbolică de la Palermo, se înalță astăzi în apoteoză, dominînd veacul său".

De asemenea, Cezar Petrescu — într-un articol intitulat *Nicolae Bălcescu*, datat 1953 — subliniază dominanta personalității lui Bălcescu : „Un asemenea om de foc și de văpaie a fost marele nostru Nicolae Bălcescu, scriitorul răpit atît de pretimpuriu patriei sale, care i-a fost cea dintîi și de pe urmă, unica iubire". Consemnînd înfrîngerea definitivă a „vremelnicilor atotputernici" ai trecutului — care „ca mai întotdeauna și mai în toate (...) se înșelaseră încă o dată", crezînd că o dată cu trupul lui Bălcescu se îngropase la Palermo și crezul său social — Cezar Petrescu amintește că totuși cel aruncat în groapa săracilor a continuat a trăi și după moarte : „Dar după un veac, acum cînd timpul și-a rostit verdictul definitiv, iată-l printre noi veșnic prezent, mai de aproape cunoscut și mai iubit decît oricînd ; iată-l tot așa de arzător și de luminos ca o văpaie, cum a fost în viața lui atît de scurtă, atît de hărțuită — și totuși atît de rodnică și de plină !"

Sub o astfel de lumină puternică și deplină, reînvierea lui Bălcescu în literatură nu putea să întîrzie. El devine acum un subiect major al liricii, epicii și dramaturgiei noastre contemporane. În același an al centenarului revoluției de la 1848 — cu inimitabila concentrare și coloare a limbajului său artistic — Ion Barbu dă o replică tonică, versurilor funerare ale lui Alecsandri, în poezia *Bălcescu trăind* : „Ai mult ursuzei tagme gianabeți / Cu oftica-nțeleși și cu exilul, / Un veac avar te vrură sub peceți, / Și zveltei libertăți suciră trilul. / Ce-nseamnă ! Astăzi piatră

eşti din unghi, / Adéveritul mare, singur trunchi : / Bălcescu, început de calendare". Reluînd simbolul României — ţară a mîndriei naţionale şi a dreptăţii sociale — ca singura dragoste a marelui revoluţionar, G. Călinescu scrie, tot în 1948, nuvela *Iubita lui Bălcescu*. De astădată — îmbinînd paleta neobişnuit de bogată a reconstituirilor sale de epocă cu simţul său acut pentru nuanţele sufleteşti ale omului de geniu — G. Călinescu deschide calea evocărilor literare în care Bălcescu păşeşte printre noi solemn şi înalt, fără însă a pierde nimic din acel „omenesc, covîrşitor de omenesc", pe care îl atribuie Goethe eroilor operei sale. Călinescu ni-l înfăţişează pe Bălcescu — într-un contrapunct subtil şi plin de umor cu însoţitorul său, Pantazi Ghica — într-un salon boieresc unde se dansa şi se jucau cărţi, în preajma revoluţiei. Sub privirile languroase ale unei frumoase „serdărese", Bălcescu rămîne cu gîndul la unica lui pasiune : viitorul patriei sale. Mărturisindu-i dorinţa lui de a se căsători „cu o femeie foarte bogată" spre a o cîştiga pentru cauza revoluţiei, fermecătoarea lui interlocutoare are impresia că s-ar afla în faţa unei stranii declaraţii de dragoste, învăluită într-un discurs politic. Iar cînd, la întrebarea ei : „Pot să îndrăznesc a te întreba cum se chiamă iubita dumitale?" — „cu mîinile întinse spre candelabru, după o scurtă pauză, musafirul zise solemn : *Iubita mea se chiamă România*" — mica boieroaică se ridică palid-surprinsă şi totuşi cu un vag sentiment al grandoarei celui cu care vorbise. Mai tîrziu — în nuvela *Întîmplări cu Bălcescu* — Ion Pas îl va dăltui iarăşi în obişnuita perspectivă eroică. În ajun de a fi arestat pentru legăturile lui cu complotul lui Mitiţă Filipescu, tînărul iuncăr Bălcescu îi învaţă să scrie pe ostaşii din unitatea lui, dar în acelaşi timp gîndurile în legătură cu reuşita problematică a complotului se împletesc cu textul dictat, care urmăreşte să le insufle şi umililor oşteni crezul său naţional şi social : „Răbduriu, aşteaptă cu o mînă la frunte, cu ochii spre fereastră ori cu ei coborîţi asupra cărţilor şi caietelor pe care le-a deschis pe catedră, ca elevii săi să mîntuiască scrisul : *Mîntuirea poporului român va să vină prin...*".

Deplina şi adevărata înţelegere a personalităţii lui Bălcescu, din zilele noastre, era firesc să dea aripi tot atît de largi inspiraţiei scriitorilor, îndemnîndu-i spre opere de mai lungă respiraţie, pe măsura staturii acestui subiect. Camil Petrescu le deschide drumul mai întîi în dramaturgie, în 1949, prin piesa lui în 3 acte şi 15 tablouri, intitulată simplu *Bălcescu*. Cu experienţa îndelungă de autor dramatic şi cunoaşterea intimă a legilor scenei, Camil Petrescu a căutat modalitatea cea mai adecvată pentru a ne înfăţişa nu numai pe gînditorul, scriitorul şi luptătorul Bălcescu, nu numai pe Bălcescu „om între oameni", ci şi rolul lui predominant în acel măreţ moment din istoria noastră, ce are în centrul său revoluţia de la 1848. De aceea a optat pentru o tehnică apropiată de aceea a filmului, urmărind mersul evenimentelor într-o serie de numeroase tablouri, avînd fiecare în centrul lui imaginea lui Bălcescu. Atenţia i se îndreaptă permanent spre reliefarea profunzimii şi vastităţii de perspective a gîndirii politice a lui Bălcescu : cunoscător al trecutului poporului român, eroul lui Camil Petrescu îşi dădea seama de enormul potenţial de acţiune creatoare al acestui popor. Cu omenia lui înnăscută, înscrisese în inima lui toată sărăcia şi asuprirea crîncenă la care erau supuse masele în zilele lui. Spirit revoluţionar intransigent şi lucid, vedea că altă cale

spre mai bine nu era decît răscularea neîntîrziată, pe care el și alții lîngă el o puteau gîndi și organiza, dar care nu se putea realiza decît cu sprijinul milioanelor de clăcași și făcîndu-le de la început dreptate. Bolnav de piept încă din închisoarea unde fusese osîndit în urma descoperirii complotului lui Mitiță Filipescu, el își înzecea puterile fizice slăbite țintindu-și ochii spre lumina viitorului, în care credea cu tărie. De aici crește — pe un dublu plan — tensiunea dramatică în piesa lui Camil Petrescu. Pe de o parte, tensiunea e creată de contrastul dintre clarviziunea și intransigența revoluționară a lui Bălcescu și șovăielile în gîndire și acțiune ale unora dintre fruntașii revoluției, dintre care Camil Petrescu apasă mai mult cu creionul ironiei asupra lui Eliade Rădulescu. Pe de altă parte, tensiunea crește din lupta lui Bălcescu cu el însuși, cu fizicul său firav și mai ales cu sentimentul că intransigența lui aducea nefericire celor iubiți de el, îndeosebi mamei și surorii lui, Tița. Aici însușirile de analist al sufletului omenesc îi dau prilej lui Camil Petrescu să-și umanizeze profund eroul, fără a-i scădea cu nimic înălțimea de gîndire. Scena dintre Bălcescu și Tița în închisoarea de la Gorgani e astfel o piesă de antologie. Alegem momentul cînd Tița e nevoită să-i comunice că logodnicul ei — ofițer, temîndu-se că înrudirea cu Bălcescu i-ar primejdui cariera — o părăsise :

„*Bălcescu* (îngrozit, năucit, abia găsind cuvintele, înțelege de ce ea a șovăit) Din pricina asta?

Tița (grăbită, ca să nu lase răspunderea asupra lui) Ți-am spus, pretexte. N-a știut ce să mai scornească ...

Bălcescu (zdrobit, împovărat, se plimbă prin odaie, apoi vine la ea, îi ia mîinile) Surioară dragă, ți-am distrus și ție fericirea (înfierbîntat) Dacă faptele noastre nu ar avea atîtea urmări neprevăzute .... (rămîne nemișcat)".

Drama lui Camil Petrescu e însă deopotrivă de bogată și în acorduri eroice, culminînd în finalul ei. Muribund în ospelul Alla Trinacria, în fața compătimirii preotului care îi deplîngea perspectiva îngropării anonime în groapa săracilor din Palermo, crezînd că România e numele iubitei lui, — Bălcescu se înalță sus, spre viitor. Ca și Ovidiu — în finalul dramei lui Alecsandri — el are viziunea luminoasă și consolatoare a viitorului : „Nu știți cine e România? O, peste un sfert de veac nu va crede nimeni că am murit cu pașaport turcesc .... Nu va mai fi nimeni să întrebe cine e România... Vom fi pe treptele istoriei ....

Preotul. Come può essere annunziata questa Romania?

Bălcescu (evitînd răspunsul direct) În eternitate ...".

Aceeași tehnică o folosește și Eugen Jebeleanu, în amplul său poem epic, intitulat tot *Bălcescu*, în 1952. Eugen Jebeleanu urmărește și el filmic, într-o succesiune de tablouri, desfășurarea vieții eroului său, fiecare dintre cele 19 cînturi ale poemului creionînd cîte unul dintre episoadele semnificative ale acestei vieți, împletind-o și el cu însuși procesul istoric al revoluției de la 1848. În centrul ei stă Bălcescu, ca o expresie a voinței și gîndirii poporului, reprezentat cu valori de simbol prin Mihai sin Radu, tovarășul de închisoare de la Gorgani, și bătrînul olog care, pe viscol, își tîrîse cu sania, ca să-i îngroape, pe cei doi fii ai săi morți de mizerie. Ei apar în mai toate episoadele principale ale revoluției, ca o expresie a mulțimii anonime care făcea această revoluție. Pentru a reliefa

și mai pregnant acțiunea și cugetarea lui Bălcescu ca expresie a maselor, Eugen Jebeleanu folosește, cu excepția unora dintre cînturi, nu numai versificația populară, dar și mijloacele de evocare ale baladelor noastre haiducești : „L-au adus la chip bălai,/ Nu-i mijea la chip mustața,/ Și acuma, scai de scai,/ Barba-i înconjoară fața./ Stă Bălcescu la închisoare,/ Zidu-i gheață, patu-i tare,/ Mucegaiul și bureții/ Îi împodobesc pereții./ Stă Bălcescu și gîndește, /Pumnul lui pe gratii-i cleștе/ Ochiul cată vulturește ....". Această factură populară deosebește profund poemul lui Eugen Jebeleanu de drama lui Camil Petrescu. Eroul apare permanent în atitudini de un mare patetism, jucîndu-și rolul cu gesturi mari pe scena istoriei, iar contrastul cu unii dintre marii lui contemporani — așa cum îi impunea lui Eugen Jebeleanu spiritul anilor în care scria — e îngroșat pînă la caricaturizare : „Chefuiește Eliade/ Și-odihnește la Sibii,/ Cînd Bălcescu, fără preget,/ Trece munți, trece cîmpii,/ Și se zbate să adune/ Frații risipiți în lume,/ Ca să nalțe iar stindardul/ În al libertății nume".

Cel care a proiectat imaginea lui Bălcescu și-a epocii lui la dimensiunile unei epopei moderne a fost Camil Petrescu, în romanul său *Un om între oameni*. Începîndu-și lucrul după închegarea dramei sale, Camil Petrescu își dedică ultimii ani ai vieții — și ea frîntă înainte de vreme — acestei monumentale opere. Primul volum al romanului apărînd în 1953, cel de-al treilea a fost editat postum, lipsindu-i ultimele două capitole, rămase doar sub forma notițelor și indicarea titlurilor. Liniile interioare ale romanului sînt aceleași ca și ale dramei. Bălcescu rămîne și aici același erou plin de omenie adînc vibrantă pentru suferința din jurul său, cu aceeași sensibilitate acută, același ochi aplecat în taină asupra propriului său destin tragic și totodată același temperament eroic care știe să se depășească mereu, jertfindu-se cu o neîmblînzită intransigență pentru cauza revoluției. Camil Petrescu s-a identificat și aici atît de mult cu eroul său, pînă aproape a face din el un *alter ego* al propriului său ideal de viață, înălțat la dimensiunile masive ale personalității lui Bălcescu. Desfășurarea filmică a dramei *Bălcescu* se păstrează și în roman, ca tehnică, — unele dintre episoade fiind aproape transcrieri ale scenelor din piesă, transpunerea fiind facilitată de înseși parantezele analitice prin care Camil Petrescu lămurea în textul dramei stările sufletești și gesturile eroului său. Ceea ce capătă aici cu totul alte dimensiuni este fresca epocii. Atitudinea boierimii reacționare — concretizată simbolic în dramă prin ceea ce vorbeau și plănuiau Alecu Filipescu Vulpe, Băleanu Ceaurescu, Cantacuzino și Locusteanu, jucînd cărți într-o cameră — aici este reliefată pe larg, printr-o analiză întemeiată pe o vastă documentație istorică. Aceeași tehnică se aplică și în descrierea comportării moderaților și a șovăitorilor dintre conducătorii revoluției. De asemenea, episoadele dramatice care înfățișau suferința și dîrzenia clăcașilor sînt proiectate în roman la proporțiile unei fresce sociale de dimensiuni uriașe. Departe de a se pierde în extinderea acestei fresce epice, imaginea lui Bălcescu crește pe potriva dimensiunilor ei. Astfel Camil Petrescu a realizat unul dintre cele mai izbutite romane istorice ale literaturii noastre de după Eliberare.

Dar periplul lui Bălcescu în literatura română nu s-a încheiat, după cum nu se va sfîrși niciodată nici viața acestei literaturi. Cît va trăi poporul nostru, Bălcescu va rămîne permanent între noi, viu și mare, și va ispiti mereu condeiul scriitorilor viitorului.

REALIZĂRI ŞI PERSPECTIVE ALE COMPARATISMULUI ROMÂN*

AL. DIMA

Contribuţiile ştiinţei noastre literare de după Eliberare nu pot fi considerate — vorbind cu totul obiectiv — decît, cel puţin, ca remarcabile şi hotărîtoare pentru evoluţia disciplinelor componente înseşi. S-au dezvoltat, în mod deosebit şi accentuat, critica şi istoria literară datorită, în primul rînd, noii concepţii materialist-istorice aplicată tot mai adecvat, cu receptivitate şi înţelegere faţă de specificul fenomenului literar. Trebuie să constatăm, mai cu seamă, că istoria literară a cunoscut — în cadrul ştiinţei literaturii — cele mai semnificative succese atît în ce priveşte volumul lucrărilor apărute cît şi calitatea lor, în perfectare continuă. Ne propunem a ne referi aci numai asupra dezvoltării literaturii comparate de după Eliberare, nu însă înainte de a rosti — ca preambul şi ca mediu general al preocupării noastre — un scurt cuvînt cu privire la accentuarea tot mai viguroasă a relaţiilor literare în domeniul beletristicii. Transpunerea în româneşte a capodoperelor literaturii universale ca şi a numeroşi clasici ai acesteia, a luat — în ultimul sfert de veac — proporţii neatinse nici cînd în trecut şi care au depăşit considerabil viziunea universalistă a lui Heliade dinspre jumătatea veacului trecut. Circulaţia marilor valori străine din toate colţurile lumii în traduceri, de cele mai multe ori valoroase, poate fi înregistrată în mari liste bibliografice ce s-au şi redactat de altfel, cu diferite prilejuri. Pe de altă parte s-au intensificat, de asemeni sensibil, ecourile literaturii noastre în străinătate, difuziunea ei în numeroase limbi, crescînd astfel treptat dimensiunea universală a literaturii române. Problema teoretică însăşi, cea a universalităţii literaturii noastre, s-a ridicat tot mai acut şi mai frecvent.

Într-o astfel de atmosferă propice, preocuparea tot mai insistentă cu privire la literatura comparată nu poate mira şi o vom ilustra aci în linii mari, nu în sensul redactării unor largi liste bibliografice, ci în cel al desprinderii direcţiilor şi faptelor semnificative.

---

* Comunicare la Sesiunea ştiinţifică a Facultăţii de limbă şi literatură română din iunie 1969, cu prilejul aniversării Eliberării Patriei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 575–580, BUCUREŞTI, 1969

Înainte de a ne referi însă la comparatismul literar propriu-zis, e necesar să atingem cel puțin în treacăt, domeniile ce-i sînt imediat învecinate și anume folcloristica și istoriografia literară în măsura în care acestea dovedesc tendințe comparatiste.

În cadrul folcloristicii comparate ce se bucură la noi de o tradiție spectaculoasă inițiată de B.P. Hasdeu încă din al optulea deceniu al veacului trecut, reținem unele studii referitoare la specii sau motive literare văzute comparat ca, de pildă, cercetările de acest gen alcătuite de *Institutul de etnografie și folclor* al Academiei și *Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu"* ca și unele lucrări din inițiative individuale ca cele despre balada populară și raporturile ei cu literatura populară din sud-estul european[1]. Sînt, de asemeni, de citat studiile ce privesc raporturile noastre folclorice cu literaturile analoge ale popoarelor vecine, îndeosebi cu cele ale slovacilor, sîrbilor, croaților și ucrainienilor publicate sau în pregătire la *Institutul de etnografie și folclor* sau la *catedrele de limbi slave de la Universitatea din București*[2]. O largă aplicație comparatistă e inclusă în studiile referitoare la cărțile populare și aci, pe urmele tradiției lui Hasdeu și apoi ale școalei lui N. Cartojan. Vechile texte de cărți populare au fost republicate antologic cu introduceri și comentarii noi[3], dar s-au încercat și studii parțiale sau generale asupra circulației cărților populare în literaturile slave și în literatura română.

În domeniul istoriografiei literare, tradiția comparatistă dinainte de Eliberare și care purcede mai cu seamă de la N. Iorga, G. Călinescu și D. Popovici, s-a accentuat după marele eveniment. Îi datorăm celui din urmă contribuția unui adevărat deschizător de drumuri prin apariția în 1945 a unei lucrări fundamentale — „La literature roumaine a l'epoque des lumières" — în care se trece de la comparatismul influențelor la cel al unei metode generale de caracterizare a literaturii române în spirit comparatist. Fără a mînui metodele materialismului istoric, D. Popovici a fundat necesitatea unei istorii a literaturii naționale și a literaturii comparate pe bază românească insistînd asupra istoriei ideilor politice, sociale și filozofice. Au urmat apoi cursuri și manuale de nivel universitar și care folosesc pe scară mai întinsă, sprijinul comparatist referindu-se la literatura veche și modernă pînă în preajma Eliberării[4]. Li se alătură Tratatul de istorie a literaturii române al Academiei Republicii Socialiste România, cu cele două volume apărute pînă acum și în care comparatismul e utilizat cu toate prilejurile adecvate. Se înțelege că în măsura în care realizările noii discipline vor crește, istoriografia noastră literară va avea de tras evidente foloase.

Atingînd acum domeniul propriu-zis al literaturii comparate, să observăm și aci că nu sîntem lipsiți de o tradiție remarcabilă care coincide de fapt cu însești temeliile comparatismului occidental de la sfîrșitul veacului trecut. Direcția predominantă a acestei tradiții a cuprins studiul relațiilor internaționale ale culturii și literaturii române în diferite epoci.

---

[1] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, București, 1966.

[2] De pildă, Radu Niculescu, *Interferența literaturii narative și epice slovace și române — Jurai Jánosk și Pintea Viteazul*, în „Studii de literatură comparată", București, 1968.

[3] Ion C. Chițimia, Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, 1963.

[4] De pildă : Al. Piru, *Literatura română veche*, București, 1961, ed. a II-a 1962. Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1962.

Ea a fost continuată, cu drept cuvînt, şi după 1944, dar i s-au adăugat preocupări noi despre care vom vorbi de îndată. În cadrul vechilor cercetări, epoca feudală a cunoscut unele contribuţii referitoare la influenţele literaturii slave asupra literaturii religioase[5]. În domeniul literaturii vechi, sînt de asemeni de subliniat unele tendinţe sintetice care aplicîndu-se unor mari perioade sau asupra unor cercetări teoretice promovează în direcţii noi, studiul literaturii noastre vechi.[6]

Epoca modernă şi contemporană a constituit, de asemeni, obiectul unor studii şi relaţii, reluate şi multiplicate după Eliberare. Lucrarea mai sus amintită a lui D. Popovici cercetează — cu vastă documentare şi spirit de sinteză — relaţiile luminismului francez şi iosefinist cu Şcoala ardeleană incitînd şi cercetări complimentare care utilizează şi metoda comparată.

Aspecte ale literaturii noastre din secolul al XIX-lea şi al XX-lea în raport cu literaturile străine au fost studiate mai departe şi de comparatismul mai recent. Ca şi în trecut de o insistenţă mai accentuată s-a bucurat studiul relaţiilor franco-române. Catedrele universităţilor ca şi Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" au întreprins noi cercetări în această direcţie referindu-se de pildă la raporturile lui Fénelon, Rousseau, Balzac, Maupassant, Proust cu scriitorii români[7].

Studiul relaţiilor româno-italiene, inaugurate de şcoala lui Ramiro Ortiz, au fost şi ele continuate de către catedrele şi institutele respective privind şi epoci mai vechi ca, de pildă, secolele al XVI-lea şi al XVII-lea[8], dar şi mai noi ca cele referitoare la Alfieri sau Arturo Graf în România[9].

Relaţiile literare şi filozofice româno-germane, acestea cu o tradiţie mai accentuată, au fost de asemeni reluate şi îndeosebi cele despre Eminescu şi izvoarele lui, ca în lucrarea lui Liviu Rusu, despre „Eminescu şi Schopenhauer" sau prin cercetări bibliografice ca cele despre Lenau în România, întreprinse de catedra de germană a Facultăţii de limbi germanice.

Relaţiile cu literatura engleză, mai puţin dezvoltate, cu o tradiţie de cercetare de asemeni mai redusă, au preocupat şi ele, în ultimul sfert de veac, prin alcătuirea în 1946 a unei bibliografii anglo-române (a lui O. Pădureanu) şi prin studii privind de exemplu, soarta lui Shakespeare în România[10]. La Institutul de istorie şi teorie literară al Academiei se studiază bibliografic reversul medaliei: scriitori români în limbă engleză[11].

---

[5] De pildă: Pandele Olteanu, *Contribuţii la studiul literaturii omilitice în vechile literaturi: bulgară şi română*, în „Romanoslavica", XIV, 1967.

[6] De pildă: V. Florescu, *Conceptul de literatură veche*, 1967 sau Al. Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în sec. al 18-lea*, 1968.

[7] Vezi teza de doctorat „Balzac în România", de Angela Ioan, 1969 sau lucrările Corneliei Ştefănescu, *Prietenii români ai lui Marcel Proust şi corespondenţa cu ei*, 1968 (din planul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu"). Romul Munteanu, *Interferenţa dintre iluminism şi principiile democrat-revoluţionare la scriitorii paşoptişti*, în „Studii de literatură comparată", 1968.

[8] Din planul catedrei de italiană, vezi G. Lăzărescu, *Umaniştii români în sec. al XVI şi al XVII-lea şi legăturile lor cu Italia* (1968).

[9] De pildă: lucrări din planul Institutului de istorie şi teorie literară „G Călinescu", de Michaela Şchiopu.

[10] Teza de doctorat a lui Dan Grigorescu, *Shakespeare în România*.

[11] Autoarea: cercetătoarea Ileana Constantinescu.

Sînt, de asemeni, notabile studiile relative la propagarea la noi — în cadrul relațiilor româno-spaniole — a operei lui Cervantes sau Lope de Vega,[12] cercetări întreprinse la Institutul de istorie și teorie literară.

Relațiile româno-ruse și româno-sovietice s-au bucurat de o atitudine mai susținută prin publicarea unei vaste bibliografii despre „Literatura rusă și sovietică în limba română" (1959), semnată de Filip Roman (Barbu Theodorescu) și prin lucrări docte privitoare la difuzarea unor scriitori ca Gogol și Tolstoi în România, studii semnate de Tatiana Nicolescu.

Relațiile cu popoarele vecine au fost, din păcate, mai puțin cercetate, dar la unele catedre de limbi slave se pregătesc teze de doctorat în aceste direcții.

Putem conchide că în domeniul cercetării relațiilor literare române cu literaturile de peste hotare, s-au înregistrat incontestabil pași înainte care se datoresc îndeosebi utilizării adecvate a concepției materialismului istoric și care se cer continuate în și mai multe direcții.

Un alt capitol al comparatismului român cuprinde studiul relațiilor dintre diferitele literaturi străine între ele. Avem aci tradiții mai puțin dezvoltate, dar care nu lipsesc totuși și pe care le-am continuat după Eliberare, îndeosebi prin cercetările lui N.N. Condeescu și Tudor Vianu. Catedrele și Institutul de istorie și teorie literară lucrează, la rîndu-le, în același sens ca, de exemplu, la tema despre raporturile literare ale Italiei cu Franța[13].

Sînt importante de reținut apoi studiile unor cercetători străini ca Alain Guillermou și Rosa del Conte cu privire la Eminescu, cunoscute pe scară întinsă la noi.

Interesantul capitol al comparatismului român privitor la filiațiile de idei și teme poetice, tratate incidental mai ales de școala lui Ramiro Ortiz și înainte de 1944, a fost ilustrat mai ales de contribuțiile tipice și pentru acest domeniu ale lui Tudor Vianu. Alături de lucrări mai vechi ca „Din istoria unei teme poetice : Lumea ca teatru", studiul exemplar rămîne însă „Arghezi, poet al omului, „«Cîntare omului » în cadrul literaturii comparate" (1964).

Nu au lipsit nici studii despre tipuri și legende — alt capitol al comparatismului român —, unde asemeni Tudor Vianu a oferit contribuții caracteristice ca, de pildă, în „Mitul prometeic în literatura română".

Literatura comparată dezvoltă însă, pe plan mondial, și alte domenii ale cuprinsului ei mai puțin tratate în trecut la noi, dar care astăzi au început a se impune. Între acestea se reliefează mai ales problematica paralelismelor. Și aci Tudor Vianu a dăruit un model în cercetarea sa despre „Madach și Eminescu", schițînd paralele de caracter politic, social, filozofic și literar între cei doi mari scriitori.

Studii cu perspective paraleliste ne-a oferit , în ultimii ani, Vera Călin prin trei volume[14], dintre care ultimul „Alegoria și esențele" (1969)

---

[12] Autoarea : cercetătoarea Medeea Freiberg.

[13] N. Façon, *Relațiile de cultură dintre Italia și Franța de la Renaștere pînă la începutul secolului al XX.* (Din planul catedrei de italiană de la Universitatea din București, 1969 sau Catedra de literatură rusă de la Universitatea din București, sub redacția lui M. Novicov, *M. Gorki în literatura mondială*).

[14] *Curentele literare și evocarea istorică*, 1963. *Metamorfoza măștilor comice*, 1966.

urmărește pe o vastă arie spațială și temporală, tipurile de alegorie și interpretarea lor filozofică și artistică.

Se ivesc aspecte paraleliste și în unele lucrări semnate de Zoe Dumitrescu-Bușulenga privind, mai ales, raporturile dintre scriitorii români și străini[15].

În cadrul paralelismelor, problematica ce ne interesează cel mai mult se referă la curentele literaturii române în raport cu cele universale. Aspectele Renașterii și ecourile ei în literatura română au fost studiate de Al. Dima în comunicarea sa de la Congresul Asociației internaționale de literatură comparată de la Belgrad in 1967,[16] , sau aspectele luminismului în citata lucrare a lui D. Popovici. De o bibliografie largă se bucură cercetarea romantismului românesc în paralelă cu cel apusean și aci sînt de citat cel puțin studiile lui G.C. Nicolescu[17] și ale lui Liviu Rusu[18]. Poporanismul român văzut comparatist, în raport cu literatura rusă și polonă au fost cercetate în comunicarea de la Congresul de la Belgrad de Stan Velea, iar relațiile avangardei românești de Matei Călinescu la același congres[19]. De asemeni vom aminti, în acest cadru, și cercetările asupra simbolismului român în raport cu cel occidental, îndeosebi în comunicarea lui N.I. Popa de la același Congres[20].

Cercetările concrete de literatură comparată presupun însă o teoretizare temeinică a domeniului și nici în această direcție nu lipsesc studii. Vom aminti și aci, în primul rînd, din nou pe Tudor Vianu care trebuie considerat ca un ctitor al disciplinei la noi. În studiile sale teoretice, Vianu se înfățișează ca un aspru critic al vechii direcții factologice, pozitiviste, a comparatismului apusean și a celui român, deopotrivă. El denunță „dependența sclavă" față de textele străine și scoate în relief ceea ce numește „revoluția copernicianã" în comparatism, adică accentuarea factorului receptor, nu a celui emițător în procesul influențelor, subliniind, de asemeni, că e necesară o exegeză largă de caracter istoric și social cu privire la problema relațiilor dintre literaturi, aplicîndu-se astfel concepția materialist-istorică.

Ultimii ani au adus însă o resistematizare a disciplinei printr-o consecventă aplicație a concepției marxiste. S-au distins astfel de către autorul acestei comunicări trei mari domenii ale literaturii comparate : relațiile dintre literaturi, paralelismele dintre ele și caracterele diferențiale ale literaturilor naționale văzute comparatist, acest din urmă domeniu apărînd ca un sector nou și independent. Au fost reexaminate teoretic problemele de bază ale literaturii comparate și s-au trasat, pe aceste temelii, perspectivele viitoare ale comparatismului român contemporan[21].

Printre realizările caracteristice nu pot fi trecute cu vederea inițiativele *Institutului de istorie și teorie literară* care a organizat în iunie 1967 o primă consfătuire națională de literatură comparată și pregătește acum

---

[15] De pildă : *Sadoveanu și Maupassant*, în „Studii de literatură comparată", 1968.

[16] *Umanismul Renașterii în Țările române*, în „Studii de literatură comparată", 1968.

[17] *Studii și articole despre Eminescu*, 1968.

[18] *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*, în „Studii de literatură comparată", 1968.

[19] În vol. de „Studii de literatură comparată".

[20] *Aspecte particulare ale simbolului românesc*, în „Studii de literatură comparată", 1968.

[21] Vezi : Al. Dima, *Preocupări de literatură comparată*, 1969.

pe cea de-a doua pentru sfîrșitul lui septembrie 1969. Comunicările celei dintîi consfătuiri au și apărut într-un volum la Editura Academiei (1969). De asemeni, trebuie citate contribuțiile românești pe plan internațional prin participarea la congresele internaționale ale Asociației de literatură comparată, din 1961 și pînă în 1967, cu o serie de comunicări apreciate ale lui Tudor Vianu, N.I. Popa, Liviu Rusu, Al. Dima, Vera Călin și alții. În aceeași ordine de idei, vom mai aminti un grup de cercetători români de la catedra de literatură universală a Facultății de limbă și literatură română din București și de la Institutul de istorie și teorie literară al Academiei care participă la redactarea unei istorii a literaturilor de limbi europene și că unul dintre redactorii comitetului internațional e un cercetător român.

O privire de ansamblu asupra mișcării noastre comparatiste de după Eliberare, înfățișată doar ilustrativ și în linii esențiale aci, confirmă realizări tipice pentru domeniul respectiv și anunță perspective îmbucurătoare pe care crearea unui organ periodic și a unui comitet național afiliat Asociației internaționale de literatură comparată le-ar stimula și concretiza.

Sfertul de veac de după Eliberare s-a dovedit, prin urmare rodnic, și în domeniul literaturii comparate.

REGIONALISMUL GEOGRAFIC ȘI LITERATURA DIFERENȚIATĂ DIN ARGENTINA UNICITATEA LITERARĂ A POEMEI „MARTÍN FIERRO"

MIGUEL ANGEL ANDREETTO

Abordînd orice eseu sociologic sau literar argentinian apreciem cu ușurință manifestarea a două atitudini net opuse din partea omului zilelor noastre. În una din ele se înfruntă absorbanta macrocefalie a Capitalei cu complexul său joc de ponderabile, derivate din cosmopolitismul promovat în urma emigrării stimulate în ultimele decenii ale sec. XIX, și prin care se îndeplinea preocuparea lui Juan Bautista Alberti : „A guverna înseamnă a popula". Document social pentru a cunoaște în profunzime această epocă este romanul *La Bolsa* („Bursa") a lui Julián Martel, în care, alături de munca claselor active ale orașului, ne este prezentat adîncul eșec politic și financiar al epocii, cu o astfel de obiectivitate, verism și cunoaștere a caracterelor ce disting cele două aspecte, încît am putea spune că ne aflăm într-un anume mod în fața unui acvaforte goyesc, sumbru prin colorit și prin perspectivele unei renașteri. În cea de-a doua atitudine, într-o panoramă de orizont și cer omul se află în fața unei alte realități — cîmpie, munte, mare, pădure etc. și experimentează neliniști și reacții diferite, avînd în vedere că sfera rezonanței sale e departe de a fi orașul populat, gigantic, pentru a se retrage într-un mediu pașnic și adesea familiar.

Fenomenul la care ne referim, determină apariția imediată a polarității geografico-sociologice, *centralism-regionalism*, și definește, delimitează aptitudinile fiecărei poziții. În această oportunitate — poate mai mult ca niciodată — conceptul etimologic al termenului *región* (din latinul *regio*, *regionis*) sugerează divizarea țării de punct din vedere politic și estetic. Deși unii autori stabilesc o conexiune internă între diversitatea regională și cea politică, aceasta din urmă datorată hegemoniei conducătorilor în războiul de independență, și susțin că în locurile unde exista un șef cu prestigiu și aspirații, a apărut o națiune sau un stat. Referitor la acestea, în *Specificul lingvisticii din Rio de la Plata, (La peculiaridad*

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 581–585 BUCUREȘTI, 1969

linguistica rioplatense), Américo Castro susţine în sprijinul acestei afirmaţii, următoarele : „Istoria Argentinei în timpul secolului al XIX-lea s-a bizuit pe curajul poporului său mai puţin cult..., tot ce este hotărîtor în viaţa Argentinei se întîlmplă mulţumită forţei celor neînstăriţi, forţă haotică, elementară şi autentică ..., numiţii Facundos, López, Rozas, Artigas şi sute ca ei au creat naţionalităţile din La Plata, ciocnindu-se cu cei cultivaţi şi care ştiau să se exprime, care pînă la urmă s-au supus prestigiului barbarei lor genialităţi. Printre aceştia se află şi Sarmiento ... Poezia „gauchescă" (adică cea a ţăranilor argentinieni din pampe, a păstorilor [n. tr.]), apare ca o sublimare a stimei subconştiente faţă de elementul popular, ca temă centrală a istoriei din La Plata şi ca salt rebel şi anticultural"[1].

Alţii, printre ei aflîndu-se don Miguel de Unamuno, cred că oraşele puternic constituite au contribuit la formarea naţiunilor ; în concordanţă cu această teorie, sînt de exemplu Argentina şi Uruguay-ul, deoarece Buenos Aires şi Montevideo aveau forţa necesară, nu numai pentru a fi căpetenii de republică, ci pentru a forma republici şi în care ambele ar fi fost capitale. Totuşi, astfel de explicaţii nu satisfac ; o logică mai mare conţin conceptele expuse de don Juan Zorrilla de San Martín în lucrarea sa *Epopeea lui Artigas* („La Epopeya de Artigas"), care atribuie o importanţă superioară elementului etnic decît celui enunţat mai sus. El spune : „Artigas, eroul acestui pămînt, s-a născut în Montevideo, cum am mai spus ; în Montevideo a primit primele impresii de neuitat asupra vieţii şi prima educaţie. Şi fără a intra în profunzimea problemei influenţelor reciproce între om, prin factor de progres şi societatea în care trăieşte, nu este posibil să negăm existenţa acestui dublu influx. Omul este mai mult fiu al timpului său decît al mamei sale[2].

Diversitatea regională s-a tradus, de asemenea, în diversitate literară ; în Spania, de exemplu, mozaicul dialectal ce caracterizează harta sa lingvistică, se observă în simultaneitatea diferitelor literaturi de tip regional (bască, galaică, catalană, castiliană, aragoneză etc.) Transferat în America, fenomenul de cultură înserat în coexistenţa regionalismelor, ne afirmă Don Pedro Henriquez Ureña în lucrarea sa *Şase eseuri în căutarea exprimării noastre* („Seys ensayos en busca de muestra expresión"), că din punct de vedere lingvistic zonele determinate sînt în număr de cinci grupe. Aceste nuanţe îşi au paralelismul lor corespunzător tot atîtor literaturi, astfel încît este uşor să se distingă şi să se stabilească caracterele esenţiale între un scriitor din Rio de La Plata, un chilian şi altul mexican. Pentru noi aceasta este părerea cea mai susţinută pentru că discută problema din unghiul său cel mai real. În Argentina regionalismul proslăveşte gloriile trecute ale unui ţinut şi viaţa şi modalităţile proprii ale locuitorilor săi. Principalul este să ne oprim exclusiv asupra ţinutului, a demne-

---

[1] Conducătorii — istoria a demonstrat-o — urmărind adevărul, nu au fost atît de lipsiţi de cultură sau preţuire. Din contra, mulţi dintre ei posedau un extraordinar bun simţ comun şi o remarcabilă viziune asupra viitorului, demonstrate în pactele celebrate între ei şi pe care preambulul constituţiei le consacră ca „pacte preexistente". E vorba, aşadar, de o apreciere greşită a lui Américo Castro, cea de a considera conducătorii dintr-un punct de vedere personal şi nu bazîndu-se pe date concrete, indicate de documentele istorice.

[2] Zorrilla de San Martín Juan, *La Epopeya de Artigas*. Tom I. Conferencia III. („Epopeea lui Artigas", vol. I, conferinţa a III-a.)

lor proiecţii estetice, care să profileze o trăsătură ce nu se întîlneşte în nici un alt ţinut şi care să-i fixeze *personalitatea sa colectivă*, pentru a ne exprima aşa, comparativ cu cea a celorlalte. Diversitatea regională a Argentinei depinde de factori de altă natură, între care amintim : marea extindere a teritoriului, varietatea topografiei întîlnite, cîmpie, munte, plajă, pădure etc. ; fuziunea rasială a grupurilor de indigeni cu elementul hispanic ; valorosul joc din totdeauna al influenţelor limbilor autohtone, fără a nesocoti inflexiunile care permit distingerea unuia din Santa Fé de un cordobez, corentin sau riojan.

Posibilitatea dublei comportări a argentinianului în faţa strălucitoarei panorame edilitare a metropolei, sau a mediului provincial — s-o numim aşa — se exteriorizează în motivarea estetică ; de aici apare în mod simplu explicabil marginea ce separă *(creaţia literară)* a unui ţinut faţă de a altuia. Pulsul lumii înconjurătoare nu răspunde aceluiaşi diapazon, aceleiaşi Fonalităţi. În fiecare se întîlneşte o grupare de caractere de ordin diferit, ce imprimă un suflu distinct. Din Bulevardul „9 Iulie" se va putea observa ceea ce este specific Buenos-Airesului sau caracterului naţional cu sens centralist, dar interiorul, cătunul ascuns şi îndepărtat de Capitală sau de centre geografice importante sau provincii, este punctul de pornire al scriitorului regionalist, cîmp fecund în terenul genurilor celor mai diferite, strat bogat cu nume familiarizate cu prestigiul.

Nu zăreşte nimeni simbioze sau interferenţe : naţionalul poate să nu fie impregnat de colorit regionalist ; în schimb, literatura de tipul acesta nu se îndepărtează în mod fundamental sau esenţial de cea cu caracter general. Însă oricare din cele două poate să se alimenteze cu sursele înţelepciunii vulgare şi să se pătrundă de ele în totalitatea lor. Într-o astfel de situaţie, să facem o incursiune în domeniul literaturii folclorice, căreia Augusto Raúl Cortazar îi dedică un volum în *Historia de la Literatura Argentina* (*Istoria literaturii argentiniene*) a lui Rafael Alberto Arrieta. Referitor, deci, la aceste consideraţii preliminare, ne permitem să formulăm următoarea schemă de clasificare sau ordonare : 1. Literatura pe care o putem clasifica drept naţională, pentru că nu reflectă nimic sau foarte puţin influenţele regiunii sau localităţii. Operele ei sînt acelea care au putut fi produse în orice punct al Argentinei . 2. Studiul poeziei şi prozei specifice poporului, ceea ce constituie materia şi obiectul folclorului, care este *naţional* ca şi *Tradiţiile Argentinei* („Las Tradiciones Argentinas") a lui Pastor Servando Obligado ; sau *regional* ca şi cîntecele populare adunate în cutare sau cutare provincie de către Juan Alfons Carrizo. 3. Literatura regională, care obişnuieşte să poarte acest calificativ, sau numai pentru că este creată în regiuni, deşi prin caracterele sale literare nu ar diferi de cea generală a Argentinei, sau pentru a fi obiectul sau preamărirea gloriilor sau frumuseţilor regiunii, sau reflexul politic al zeului său de a fi şi a obiceiurilor specifice, sau datorită caracterului său folcloric regionalist.

Specificul argentinian nu include declinul celui hispanic ; ci mai mult ; asimilarea culturii peninsulare transplantată în clima şi peisajul din Rio de La Plata (rioplatens). În paroxismul entuziasmului şi fervoarei sale

pentru Spania, Unamuno ajunge să afirme ceva ce ne permitem să judecăm drept gratuit temerar, asupra aprecierii poemei *Martín Fierro* : ...,, ea simbolizează cîntecul luptătorului spaniol care, după ce a înfipt crucea în Granada, s-a dus în America să servească drept factor de progres în civilizare şi a deschis drumul deşertului. De aceea, cîntecul său e impregnat de spaniolism, spaniola este şi limba sa, spaniole sînt şi expresiile şi înţelepciunea sa, spaniol este şi sufletul său. Este un poem ce abia indică un sens mai deosebit de cel al literaturii noastre" („Revista Española", 1884). Fără a ignora, nici măcar a diminua ierarhia ilustrului critic spaniol, admitem — e clar — aburul spaniol întîlnit în arhaismele din care se alimentează limba ţăranilor argentinieni ; dar *Martín Fierro* este un produs uman, teluric, născut din pampă. Sînt de asemena creoli cu un procent mai mare de sînge şi obiceiuri indigene decît spaniole, celelalte personagii hrănite cu seva şi măruntaiele fluviului La Plata. Psihologia şi ideosincrasia fiecăruia nu este subordonată, nici pe departe, vreunei scheme spaniole sau hispanizantă, cum cu atît mai puţin sînt spiritul şi adînca ei filozofie imprimate în refrenurile bătrînului Vizcacha.

Prin ancheta realizată în 1914 de către revista *Nosotros* (Noi) s-a stabilit că *Martín Fierro* este un poem unic în genul său ; şi dacă este o proclamare a unui protest social, caracterele sale îl feresc de orice clasă de comparaţie pentru a fixa similitudini sau contacte. Nu acelaşi lucru se întîmplă, la studierea — de exemplu, a unora dintre cele mai semnificative exponente ale literelor universale, ca *Iliada* sau *Odiseea*, care, într-un anumit mod, se reîntîlnesc în *Eneida*, după cum observă renumitul critic francez Charles A. Sainte Beuve în lucrarea sa *Essai sur Virgile*. În funcţie de acest punct de vedere, el denumeşte *Odiseea*, cînturile I—VI, inclusiv şi *Iliada*, cînturile VII—XII ale operei virgiliene. De asemenea, acest flux şi reflux al poeziei epice se reîntîlneşte în *Araucana* („La Araucana") poema lui Alonso de Ercillla y Zúñiga, unde unele din pasajele sale sugerează reminiscenţe specifice *Iliadei*. Şi totuşi, caracterul unicităţii poemei hernandine o aşează în afara oricărei bănuieli a presupusei sale spaniolizări interioare. În acelaşi fel am putea raţiona în faţa altor expresii ale limbei gauchereşti, scrise sau nu în limba cultă, cu toate că eroul său — el gaucho — apare ca element activ sau pasiv al societăţii în care îşi desfăşoară viaţa.

În pampa argentiniană, creolul se opunea băştinaşului. Numai aşa se pot explica expediţiile în deşert. Erau duşmani de moarte ; unul trebuia să-l extermine pe celălalt pentru a supravieţui. În fiecare moment se impunea înfruntarea. De aici a ţîşnit tema lui *Martín Fierro*, pentru că existenţa şi aventurile creolului inspirau în orice ocazie teme cu un colorit specific, şi mai ales, inegalabil. Dintre literaturile hispano-americane, Argentinei îi revine calitatea de a fi putut înfăţişa omul pampei, de a-l prezenta într-o viziune pătrunzătoare, cu o adecvată situare cronologică şi topografică.

Lectorul care se fălеşte cu o cît de mică perspicacitate, va remarca acest detaliu constant care are loc atît în instrumentul expresiei culte, cît şi în cea proprie ţăranului. Méxic, America Centrală, regiunea Anzilor

şi vecina sa dinspre Pacific, nu au întotdeauna marcate hotarele care permit separarea perfectă a obiceiurilor creolului de cele ale indigenului. Şi pentru a termina aici întîlnim un alt fundament ce ne face să continuăm a susţine unicitatea literară a poemei lui José Hernández, *Martín Fierro*, în totalitatea ei. Identificabilă cu supremă uşurinţă printre produsele spirituale ale celorlalte modalităţi proprii continentului, se demonstrează şi din acest unghi că este pură utopie să spaniolizezi pertonajul ei, atît în începuturile sale cît şi în perioadele succesive străbătute pînă în clipa evaluării sale literare.

30 aprilie 1967, Paraná (Argentina)

ION HELIADE RĂDULESCU – STILUL POLEMIC

GHEORGHE NIŢU

Dacă sensul şi funcţia literaturii se află, într-o anumită viziune, în metaforă şi mit[1], ceea ce face semnificaţia artei lui Heliade este tocmai aura mitică şi polemică în care este învăluită lumea eresurilor, profeţiilor, patimilor şi blestemelor acestui titan al stilului nostru polemic. Flacăra demonică a artei sale nu rezidă din concepţiile lui filozofice şi istorice, ci din subiectivismul exagerat, din forţa colosală cu care acest scriitor damnat ştie să iubească şi urască, deformînd conştient istoria. De aci viziunile sale infernale şi arta cu care îşi regizează polemica într-un uriaş tablou dantesc. De aici răutatea şi forţa uimitoare a invenţiei sale verbale.

De unde izvorăşte originalitatea artistică deosebită a acestui scriitor pe care „Contimporanii şi urmaşii l-au discutat cu o egală pasiune" ?[2]. Format în climatul ideologic al unei epoci de răscruce, cînd se dărîmau idoli şi prejudecăţi milenare, Heliade porneşte în arena luptei pentru emanciparea poporului român folosind literatura ca pe o teribilă armă. Temperament vulcanic, sensibil şi violent, romantic ca un poet mesianic şi răzvrătit pînă la un punct ca Prometeu, Heliade a înregistrat în viaţă şi operă ca un miraculos barometru uman ridicările şi prăbuşirile zbuciumatului său timp. De aici erorile, naivităţile şi rătăcirile sale, de aici tăcerea unora şi indignarea altora în faţa operei sfinxului literaturii române. Însă, orice s-ar spune despre Heliade, în opera sa există filonul de preţ al unei arte în care se împletesc armonios tradiţia şi inovaţia unei estetici surprinzătoare prin forţa ei de şoc şi perspectiva deschisă literaturii române.

Deşi nu fără rezerve, Tudor Vianu în „Arta prozatorilor români" pe care o inaugurează cu portretul literar al lui Heliade, pare a intui semnificaţia ascunsă a artei creatorului *poemelor mîniei* în literatura română cînd scrie : „Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare şi revoltă". Prozator remarcabil, autorul „Sburătorului" e un memorialist de mare clasă, un maestru al eseului filozofic. A căuta

[1] Cf. René Wellek, Austin Waren, *Theory of Literature*, Harcont, Brace and World, 1955.
[2] D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. H. Rădulescu*, Bucureşti, 1935, p. 5.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 587–595, BUCUREŞTI, 1969

adevărul în scrierile sale este ca și cum am dori să găsim reflectarea fidelă a modelului într-un tablou de Picasso. Luați memoriile lui Heliade și alăturați-le scrisorilor lui Ghica și Bălcescu ! Veți avea imaginea dramatică a epocii de la '48 în care *Adevărul* și *Ficțiunea* s-au contopit într-o entitate uluitoare, iar faptul istoric real e sublimat în alchimia artei adevărate ... S-a vorbit mult de „cruditatea" limbajului la Heliade, dar s-a nesocotit uneori un adevăr elementar că într-o operă nu obîrșia culorii contează, ci efectul ei. Or, în această direcție Heliade este un virtuos care-și pictează victima cu violența coloristică a lui Hogarth și diformitățile lui Daumier[3]. Profesînd o estetică a savuroasei vorbiri populare, înmuindu-și paleta în apa tare a invectivei pe care o ridică la rangul artei, mare strateg în arta pamfletului, unind magistral descripția pătimașă cu epitetul surprinzător, Heliade își dezvăluie adevărata forță a talentului în pamflet, în stilul polemic pe care le-a cultivat conștient, lucru ce nu arareori a provocat derută în rîndul contemporanilor și urmașilor săi ; fapt firesc izvorît poate dintr-o slabă percepere a operei sale care nu se încadrează întotdeauna în canoanele rigide ale unei *estetici ortodoxe*. Altminteri, cum se poate explica sentința lui N. Manolescu cînd spune că pe Heliade „Nu-l putem judeca după opera lăsată, ea nu e durabilă în sine" ?[4]. Desigur că opiniile contradictorii despre acest Ianus al literaturii române moderne îndreptat cu o față spre clasicism și alta spre romantism vor continua să circule atîta vreme cît estetica pe care el a profesat-o conștient nu e cunoscută și nu sînt înțelese coordonatele acestei estetici. Influența artei retorice asupra scrierilor sale, artă care conferă acestora acea savoare și oralitate aparte e categorică. Vardalah și Hugh Blair sînt mentorii săi literari în această direcție. Din „Elements de litterature" ale lui Marmontel extrage principiul în consonanță cu inclinația sa, că trivialul în artă, ca orice element natural din care se poate extrage materie primă care poate contribui la construcția naturii artistice, nu trebuie eliminat din cîmpul artei. Concepție alimentată și de literatura religioasă în care descrierile desfrîului omenesc și ale chinurilor trupului sînt menite să înfricoșeze pe cititor spre a-i înnobila sufletul. Dacă a avut sau nu ca ideal realizarea deziderateului de a prezenta un viciu nobil și un trivial lipsit de vulgaritate e greu de spus. Dar că a cunoscut marea literatură polemică și satirică de pînă la el e un lucru dovedit de mult. Dincolo de Horațiu căruia îi citează părerea despre Archiloc „ care își armă iambul cu turbarea" se întrevede o concepție sistematică și profundă despre satiră pe care o definește : „descripție ori pictura viținlui și a ridicolului sau mai bine flagelul corupțiunii" ; că e tributar lui Marmontel în acest sens, faptul a fost stabilit de mult de D.Popovici în „Ideologia literară a lui I.H. Rădulescu". Dar dincolo de canoanele clasice ale satirei, scriitorul descoperă fondul străvechi al acestui gen preferat de scriitorii polemiști care sînt profeți în toate epocile unde există corupțiune, devenind „bărbați ce critică, arată plagele societății și care aspiră la un viitor mai ferice ...". Exemplificarea acestei aserțiuni o face Heliade într-o imagine plină de patos și conciziune : „În Izrael, la apariția corupțiunii idolatriei, servituții materiale sau imorale, geniul se aprinde și rațonează ca Isaiia, se lamentează ca Irimia, se înalță ca Iezechiel,

---

[3] Cf. G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu*, Editura tineretului, 1966, p. 72.
[4] Vezi N. Manolescu, *Viața și opera*, în „Contemporanul", 18 martie 1966.

stigmatizează crima ca Daniel, se face a înmărmuri despotul ..."[5]. Receptînd influența poeților biblici și a profeților socialismului utopic într-o confluență modernă, Heliade folosește astfel o modalitate de *umanizare a mitului*, găsind în permanența acestuia funcțiunea unei figuri de stil, anticipînd, credem teoria modernă a mitului ca expresie artistică „a originilor și destinelor lucrurilor" (Wellek și Warren) sau ca formă pietrificată a adevărurilor trecute, izvorîtă din caracterul relativ al adevărului omenesc (D. Popovici). Peste aura mitică a unora din scrierile sale, Heliade altoiește filonul clasicismului și mai ales al romantismului, luînd de la Victor Hugo lecția de a descrie urîtul, diformul, alături de maiestos, sublim, ca fațete contradictorii ale unui proces dialectic unitar — viața. De aici *estetica urîtului* în arta sa, estetică pe care o profesează magistral, deschizînd calea de atac a altui mare titan al stilului polemic românesc, Arghezi. De aici vehemența în idei și exprimare și cultivarea cu predilecție a funcției violente a epitetului[6]. De aici deviza lui pusă în fruntea satirei care, pentru a fi reușită, cere „mînia sacră, energia și înfocarea"[7].

Nutrit astfel în spiritul culturii antice, clasice și romantice, cunoscînd virtuțile satirei de la Horațiu la Voltaire și avînd despre sine părerea că este un *poet-martir*, părere alimentată de Chateaubriand („Les Martyrs") și Eschquiros („Histoire des martyrs de la liberté"), Heliade lasă în literatura română imaginea unui corifeu ce continuă marile stiluri polemice inaugurate de cronicarii munteni și Dimitrie Cantemir. Eseist, memorialist și polemist cu darul insinuării veninoase, derutant prin ton și stil, Heliade este de o violență excesivă în idei și în imagini, care-l situează pe linia unui Courier sau Rabelais.

Opera capitală în care Heliade expunîndu-și sistemul său filozofic face în realitate un uriaș tur de forță polemică, demonstrîndu-și întreaga forță a talentului său artistic este „Echilibru între antithesi sau spiritul și materia" (1859—1869), operă care cu tot substratul idealist și fideist, vehiculează idei actuale și astăzi: „Pornit ca un eseu, *Echilibru între antiteze* ia pas cu pas tonul cînd ironic, cînd mînios al pamfletului, al celui, mai mare pamflet din literatura română dinainte de Eminescu"[8].

Dar pînă la fascinația stilului său polemic din „Echilibru ...", scriitorul a realizat sub forma „fiziologiilor" epocii remarcabile pamflete-portret, surprinzînd magistral chipul *mahalagioaicei* (Coconița Drăgane), al *bădăranuiui boierit* (Coconul Drăgan) al *autorlîcului* (Domnul Sarsailă), portrete-studii menite să deschidă drumul viziunilor polemice infernale de mai tîrziu, în care violența ideilor și flacăra sentimentelor sînt materializate într-o variată gamă stilistică, de la ironia fină la sarcasmul mușcător și amar. Concepîndu-și opera ca „un curs de filozofie a istoriei", Heliade a creat în realitate o operă unică în literatura română, un eseu filozofic, politic, literar și cultural, o remarcabilă pledoarie, un enorm pamflet croit pe măsura lui, în care ideile sale conformiste uneori irump în imagini artistice surprinzătoare, reflectînd calea contradictorie a drumului de la concept la imagine în artă. Pe baza principiilor generale formulate

---

[5] I. H. Rădulescu, *Echilibru între antiteze*, I, București, 1936, p. 335.
[6] Cf. P. V. Haneș, prefața la „Echilibru...", 1936, p. XXVII.
[7] Cf. D. Popovici, *lucr. cit.*, p. 114.
[8] Al. Piru, studiul introductiv la *I. H. Rădulescu, Opere*, I, București, 1967, p. 3, LXII.

în introducerea „Echilibrului ...” Heliade își începe pledoaria, trecînd în revistă instituțiile și concepțiile politice ale vremii, făcînd largi incursiuni în istoria lumii pentru a servi poporului său lecția amară a trecutului.

Socotindu-se, așa cum am spus, un profet martirizat al generației sale eroice de la '48, Heliade profesează teorii sociale, judecînd cu multă libertate oamenii și popoarele, crezîndu-se un Mesia al timpurilor noi. De aici tonul profetic, blestemele și lamentațiile sale. De aici poezia patimei și fiorul de neliniște care-i străbate și astăzi opera.

În concepția sa, binele rezidă din echilibrul contrariilor pe care le analizează ca pe niște dualități „monstruoase” : *tirania și anarhia*, *superstiția și ateia*, *boierii și ciocoii*, *dreapta și stînga* etc.

Sub raportul *valorilor stilistice*, Tudor Vianu[9] remarcă în arta de prozator al lui Heliade oralitatea și naturaleța expresiei, intimitatea acesteia, subliniind în satira heliadească sarcasmul care nu dă înapoi în fața imaginii indecente, a apostofei sau a jocului de cuvinte hazardat (*cîntecul ursului* etc.) De asemenea, autorul esteticii românești apreciază la Heliade procedeele amplificării și antiteza retorică, cel mai uzitat procedeu fiind, după părerea sa, portretizarea personajelor prin acumularea trăsăturilor de caracter, de unde forța polemică deosebită a pamfletelor lui. Deși intuiește plastic că imaginile lui Heliade sînt susținute și colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins, Tudor Vianu pare oarecum descumpănit în fața avalanșei de blesteme a autorului „Echilibrului ...”, cerîndu-i decența, măsura clasică și croiala imaginilor ... Și totuși, stilul polemic heliadesc —în ciuda violenței cu care își vestejește adversarii — este, după expresia lui Călinescu, salvat de trivialitate prin aripa lirică. Fiindcă torentele de mînie care se revarsă din opera lui Heliade au în ele, dincolo de patima trecătoare care le-a generat, acel fior artistic care conferă unui scriitor nu dreptate sau nedreptate în apărarea cauzei pentru care pledează, ci un strop din eternitatea artei. Înmuindu-și pana în culorile limpezi ale clasicismului, Heliade a folosit din plin și culorile tulburătoare ale romantismului, zugrăvind cu candoare fiorul ersului ca în „Sburătorul”, dar și aspectele de infern și paradis, frumosul și urîtul fiind cei doi poli ai artei sale. Pornindu-se însă de la truculența limbajului și îndrăzneala imaginilor sale la care s-a adăugat subiectivismul său pătimaș s-a spus, nu arareori, că Heliade nu face artă ! Parcă Arghezi cînd *a luat ocara și torcînd ușure a pus-o cînd să-mbie cînd să-njure* nu face artă ! *Ca și cînd arta ar fi altceva decît expresia originală a subiectului nostru*[10]. A zugrăvi într-o *operă numai imagini* de paradis, excluzînd calvarul vieții este ca și cum am lipsi *Divina Comedie* de Infern. Fiindcă este artă tot ceea ce trăiește, și nu există nimic în natură care să nu poată fi și în artă. Înlăturați contradicția dintre adevăr și fals, bine și rău, frumos și urît și viața înremenește, spune Francessco de Sanctis, fundamentînd magistral estetica urîtului ca împărăție a răului, cînd analizează infernul dantesc, în care *blestemul apare ca o expresie estetică a disperării* (subl. ns.), iar caricatura și ironia se rezolvă într-o formă superioară — *sarcasmul*[11]. Poate că și la Heliade, ca și la Dante, sentimentele și pasiunile personale l-au inspirat și au făcut ca fantezia

---

[9] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (I. H. Rădulescu), București, 1966.

[10] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, Prefață — p. 5.

[11] Francessco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, 1965, p. 222—242.

să devină înfricoşătoare, de unde şi valenţele deosebite ale limbajului său, „viul graiu fiind — aşa cum aprecia Eminescu — dascălul lui de stil". De unde maliţia, sarcasmul crud, rîsul hohotitor, menit să nimicească pe adversar într-o satiră necruţătoare[12]. Folosind conştient funcţia violentă a limbajului, mozaicul cuvintelor din argou, apostrofa neaşteptată şi avalanşa uluitoare a epitetelor, scriitorul declară ca într-o confesiune: „Descrierea noastră nu e poezie, ci proză istorică scrisă din inima ce ne sîngeră"[13]. Causticitatea limbajului la român o explică astfel: „şi de este Românul caustic, nu-l criticaţi cititorilor că prea l-au ars şi l-au fript şi pe el străinii"[14]. E în aceste rînduri filonul unui întreg curs de psihologie populară ... După această „ars poetica", scriitorul îşi începe dizertaţia în care foloseşte cu siguranţă şi fast toată gama variată a stilului polemic. De remarcat că în „Echilibru ...", influenţa bizantină pare vădită, scriitorul situîndu-şi ca şi cronicarii munteni portretele adversarilor în centrul operei, pictîndu-le cu veninul invectivei, încît portretele - frescă „Boieri şi ciocoi" şi „Evghenia" sînt cele mai memorabile din istoria genului românesc, desprinse parcă din galeria unor artişti de talia lui Voltaire, la Bruyère, Courier. De unde izvorăşte forţa polemicii sale? Apreciindu-l, pe drept cuvînt, ca „întîiul mare scriitor din perioada modernă", profesorul Al. Piru arată că „Anecdotele alternează la Eliade cu sarcasmele şi invectivele mai ales cînd este vorba de a apăra activitatea sa trecută.

Remontranţele, infatuările, violenţa satirică, falsa umilinţă, fac farmecul memorialisticii sale (....)"[15]. Dar de unde atîta farmec? Poate că din patima sinceră a descrierii, unită cu marele său talent artistic. Fiindcă subiectivismul în opera lui Heliade este una din „cheile" descifrării enigmei lui, şi nu arareori contemporanii şi urmaşii l-au judecat după valoarea de document istoric a scrierilor sale, uitînd că în artă plasticizarea ideilor se face într-un mod în care „adevărul brut" este rafinat în imagini surprinzătoare chiar pentru creator. Este poate aici unul din resorturile dialectice ale trecerii de la concept la imagine, pilda lui Balzac şi Lev Tolstoi fiind elocventă în acest sens.

Pornind de la tiparul sistemului filozofic enunţat în „Echilibru...", Heliade respectă numai aparent direcţiile acestuia, dezbaterile privind chestiunile la ordinea zilei şi lungile incursiuni în istoria universală, comparaţiile şi sentinţele folosite oglindind un scriitor care nu peste tot vrea moderaţie şi echilibru. Zugrăvînd o epocă zbuciumată, scriitorul face o constatare amară cu privire la lipsa de principii în societatea sa: „Unul din caracterele ce disting mai mult societăţile decăzute din starea normală a umanităţii este de a profesa un principiu şi de a practica altul"[16] prevestindu-l pe Arghezi care scrie în veacul nostru „O regulă generală în conducerea Statelor favorizează ridicarea materialelor care în natură cad la fund şi întreţin putregaiul"[17].

---

[12] M. Eminescu în „Timpul", 21 noiembrie 1881.
[13] Al. Piru, *op. cit.*, p. LXVI.
[14] *Echilibru...*, I. p. 92.
[15] Al. Piru, studiul introductiv la *I. H. Rădulescu, Opere*, I. Bucureşti, 1967, p. LIV.
[16] *Ibidem*, I, p. 52.
[17] Tudor Arghezi, *Răzbunarea*, în „Răzleţe", Bucureşti, 1965, p. 11.

Axîndu-și, așa după cum am arătat, opera pe dualități simetrice, antitetice, Heliade desfășoară o construcție eseistică plină de focul polemicii, portretul „Evgheniei" — adică al nobleții ereditare — fiind supus tirului concentrat al atacului său, fiindcă autorul, om cu origine modestă, este partizanul nobleții de merit, stigmatizînd „Evghenia, maladia popoarelor, ciuma aristocrației" pe care o trece printr-un adevărat purgatoriu al invectivei ce trezește repulsie: „Atunci din tine de urdori și de sînge, din frămătătura aluatului corupțiunii ieși, ca viermele ce se nutrește din însuși cadavrul din care iese, ieși evghenia, adică nașterea cea frumoasă! Uitați-vă la spurcăciunea începutului ei și vedeți-o cît e de frumoasă!" E în această pagină infernală care descinde din arta profeților biblici și a cronicarilor munteni întreaga compoziție din care își va zugrăvi mai tîrziu Arghezi bestia din „Baroane". Fiind conștient că stilul polemic e propriu firii românului, Heliade remarcă la acesta că: „Disperația l-a făcut a-și rîde de toate. Cu focul și dorul în inimă și cu lăcrămile în ochi, este și cu surîsul pe buze, dulce cîteodată, amar de mai multe ori și caustic sau arzător, ca și focul ce arde în inima lui". Din gama aceasta variată a felului în care știe să-și exprime sentimentele românul, a scos Heliade efecte neașteptate în scrierile sale. Iată o apoteoză a apostrofei în care indignarea față de fiii „Evgheniei" atinge proporții de apocalips: „Bucurați-vă pui de viperă ai mediului ev, veți toți baroni ai feudalității! Roma bizantină și Roma papală v-a întemeiat dinastia; ea are a vă da educația guvernamentală, spre a domina lumea în locul ei. Bucurați-vă, o elevi de o guvernantă cu virtuțiile tuturor Mesalinelor". Ca de la indignarea dantescă să treacă la umorul mușcător de curată extracție populară, persiflînd molima *evgheniei* cînd „un pitac al înălțimii sale fanariste își făcea dintr-un limonagiu un spătar întreg, numai bun de a cere mîna și a chema la patul nupțial pe fiica unui ban mare". În Racilele *evgheniei* vede Heliade decăderea păturii conducătoare din istoria neamului ce „urca din cele mai înțelepte și mai egalitare aristocrații, ce chema la spătărie Buzești și Farcași, Mihai și Aprozi Purici, și care înălța la tron Rareși, Razi de la Afumați, ca și pe Matei Basarabi". El este conștient de degradarea clasei boierești contemporane lui, în care vede totuși virtuți ale trecutului ca în rămășițele unui monument. Cu alte cuvinte, Heliade era promotorul unei politici în care rangurile să se împartă în stat după adevărata capacitate, combatînd cu vehemența-i caracteristică promovarea falselor valori, nepotismul, interven ționismul și întreaga politică de căpătuială a vremii; că în concepția sa el vede totul prin aura trecutului e evident. De aici și erorile sale politice.

Portretul cel mai memorabil, descrierea cea mai teribilă la Heliade este acea a ciocoiului, care în accepțiunea sa cuprinde tipul parvenitului, al impostorului cu numeroasele sale variante, cămătari, negustori, călugări speculanți, juni cosmopoliți, burghezi lipsiți de scrupule și chiar boieri retrograzi, *sperjuri universali* cărora le zice cu o vorbă „ciocoi", fiindcă așa e românul „lui îi e de ajuns o vorbă cu care să înfiereze, să stigmatizeze orice vițu compus". Acestei categorii îi dedică Heliade capitolul „Boierii și ciocoii", descriindu-i într-un tablou în care epitetul și comparațiile se rostogolesc într-o avalanșă rabelaisiană: „Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoiu, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momițe (și de suitari); de au limbă e ca să mintă să calomnieze (...) superbi și neome-

noşi, şi cruzi cu cei debili şi scăpătaţi; batjocoritori, insultători cu stăpînirile căzute; tîrîtori, curtezani ai Domnilor pînă sînt tari şi susţinuţi din afară; servili cu oricine de la care aşteaptă ceva, instrumente infame ale intrigilor străine (....)" ciocoiul e astfel stigmatizat de Heliade, încît pecetea acestui portret amplu va fi vizibilă în seria tuturor portretelor de ciocoi zugrăviţi în literatura română de la Filimon la Arghezi. Retorica gîlgîitoare a frazei continuă revărsîndu-se, într-o exclamaţie plină de indignare : „şi-apoi indivizi ca aceştia se fac censorii moravurilor, ei se ţin ca nimeni cu dinţii tot de onoare, ei republicanii cei mai radicali, dacă e ceva de ros sau de sperat din republicani, ei patrioţii cei mai turbaţi, ei exemple de viaţă imaculată, ei partid naţional. Hei bine ! dacă e vorba de astfel de indivizi despre care poate scrie cineva nu pasaje ca acestea ci volume întregi, atunci se schimbă chestiunea; aceştia sînt plaga societăţilor pretutindeni în toate naţiunile şi în toate condiţiile". Că Heliade a prevestit prin aceste „pasaje" coordonatele din care va descinde o întreagă serie de parveniţi din viitoarele opere ale lui Cocea sau Arghezi e incontestabil. Iată şi un pasaj din capitolul „Guvernul şi poporul" în care-l prevesteşte magistral pe Caragiale : „Poporul este îndrept a zice : «Dacă guvernul adună pe lîngă sine adulatori şi măscărici, vrem s-avem şi noi adulatorii şi măscăricii noştri »". Tot acest amplu rechizitoriu are la bază un program literar şi estetic bine definit de Heliade cînd scrie : „La violenţă de înjurii vom opune vehemenţă, la calomnii vom opune faptele adversarilor noştri".

Dacă în portretul ciocoiului foloseşte culorile negre ale limbajului, Heliade e conştient că face artă adevărată, descriind o categorie socială al cărei spirit levantin îl cunoaşte aşa de bine „încît — declară — sacrificăm oarecum şi arta sau, mai bine, o respectăm şi nu-i descriem în toate ca să nu facem tabelul aşa de hidos şi de oribil ca sufletul lor (...)". Mono-logînd pe tema *egalităţii*, scriitorul se întreabă cu o naivitate aparentă : „şi au doară cînd a zis cineva *egalitate*, a înţeles egalitate înaintea mizeriei generale?" idee asupra căreia revine cu patos în „Souvenirs et impressions d'un proscrit" (1850), cînd scrie „Şi văzui Francia, Europa întreagă, scuturînd jugul feudalităţii şi, mai mult de jumătate de secol, sbătîndu-se, vărsînd şiroaie de sînge, ca să stabilească această egalitate politică şi s-o facă durabilă.

Dar unde era egalitatea materială, intelectuală şi morală ca să realizeze şi să facă durabilă egalitatea politică?

Libertatea şi egalitatea sînt pentru cei vii; ca să fii liber trebuie mai întîi să trăieşti".

Scris sub forma unui memorial de călătorie, eseul „Souvenirs ...", îndreptat iniţial împotriva ţarului, e în realitate o lungă pledoarie a crezului politic şi literar al poetului, pledoarie care-i prilejuieşte, la trecerea prin diverse ţări şi medii, reflecţii caustice şi amare. Astfel la Paris vede că „Libertatea este numai o spoială aristocratică". Nu lipsesc nici interogaţiile pline de indignare împotriva divinităţii care tolerează tirania : „Dumnezeu al iubirii, unde-ţi este dreptatea şi omnipotenţa? Pe mîinile cui ai lăsat tu un popor care s-a ridicat în numele tău?". E aici filonul brut al răzvrătirii rafinate din „Psalmii" lui Arghezi. Într-o expresie lapidară, aluzia la Napoleon e evidentă : „Numai sclavul voieşte s-ajungă stăpîn". Ca undeva să suspine dureros : „Societatea îşi suferă tîlharii

săi, dar pe binefăcătorii săi, nu". Dar încrederea în viitorul țării sale îl face să exclame profetic : „România va reînvia și ea ca toate popoarele !". Spiritul filozofic nutrit din izvoarele culturii universale îi prilejuiește profeții pline de adevăr : „Munca zeifică pe om (....)". Expresia lui aparent paradoxală devenită proverbială „Urăsc tirania — mi-e frică de anarhie" o vede ca o manifestare a revoltei sale împotriva dezordinii de care era pîndită țara.

Alături de comentarii la texte biblice, pe care le actualizează cu pricepere în „Souvenirs ....", Heliade personifică în capitolul „Martirii" revoluția de la 1848 într-o imagine apocaliptică : „Vechiul dragon cu șapte capete și zece coarne, tîrînd după sine a treia parte din stelele cerului se opri dinaintea femeii ce trebuia să nască mîntuirea universală ca să-i devoreze rodul (.....)". Da sfîrșitul tiraniei se apropie ; se apropie sfîrșitul acestei hidre pe care Apocalipsul o înfățișează prin bestia cu șapte capete, ale cărei începuturi și interese felurite și confuze sînt personificate sub numele de „marele Babilon". De la acest stil polemic cu accente biblice, Heliade recurge fără pudoare și cu o ușurință uimitoare la forța de șoc a invectivei care-l face pe Călinescu să exclame : " Dar blestemele ! Ocările țîșnesc negre, într-o retorică gîlgîitoare, cu o ură așa de materială încît pamfletul e un adevărat poem al mîniei"[18].

Pe drept cuvînt, numai la Radu Popescu găsim o asemenea forță de stigmatizare : „Au venit veste de peste Olt că Barbu Sărdariul, începătorul turburărilor și stricăciunii țării și capul răutăților și al tîlharilor au crepat și s-au dus la dracul (....)"[19]. Iată cum un pasaj din Heliade, în care mînia atinge o mare forță dramatică : „Să nu se mai audă nici nume de Băleni, de Cîmpineni, de Bălăceni, dați în numele lor, în onoarea familiilor lor, în a copiilor lor, dărămați-le casele, aruncați-le pulberea la vînturi, pre cum vă învață zisul de sine *român*, precum va ține Țintarul; ieșiți ; ieșiți cu furiile pe uliție, armați-vă cu cuțite ascunse, cu pietre, ucideți tot, stingeți tot ce este istoric, național că e demn de voi, dacă pînă la unul țara astăzi nu mai e locuită decît de ciocoi ; să nu mai rămîie pînă la unul din cîți v-au făcut vreun bine, sau v-au dat vreodată vreun pahar cu apă pe patul frigurilor. Începeți de la mine (...)". Ținînd cu o forță uimitoare cumpăna artei între trivial și sublim, Heliade s-a inspirat pe plan național și din tradiția viguroasă a stilului polemic al lui Dimitrie Cantemir din „Istoria ieroglifică". Astfel în „Proces general între două hordii și nație", sub aparența de mister dramatic, scriitorul își desfășoară atacul împotriva adversarilor săi care apar în fața tribunalului Adevărului. *Musiu Rapace* e în realitate *C.A. Rosetti* al cărui portret cu „ochii de broscoi, pîrul vîlvoi, coarne satanice" e prototipul „urîciunii" lui Eminescu din „Scrisoarea III-a, „fără suflet fără cuget/Cu privirea — mpăroșată și la fălci umflat și buget". Descrierea elocventă a lui Musiu Rapace, ciocoi nou și pretins avocat al sătenilor, e un prilej minunat pentru Heliade de a scoate într-o cascadă infernală efecte neașteptate : "... ora voastră a sunat : șiroiu și iar șiroiu va curge de sînge și se va rostogoli și va trosni, și va plesni, și va pocni, și va spumega, și va tuna, și va fulgera, și va trăsni, din cap în cap, din gît în gît, din burtă-n burtă (. . .)".

---

[18] G. Călinescu, *lucr. cit.*, p. 72.

[19] Vezi Radu Popescu, *Istoria Țării Românești*, în „Cronicari munteni", București, 1961.

Numai la Rabelais şi Creangă vom găsi o asemenea oralitate a stilului, numai că scriitorul moldovean rămîne un virtuos al umorului mucalit în scrierile sale, pe cînd Heliade foloseşte ca un strateg toate resursele limbii pentru a-i face victimei portretul complet. Constatînd cu amărăciune că „Lumea e sătulă de vorbe şi de nume ; lumea cere: mainainte şi de *reforme fapte*", Heliade combate demagogia presei, cenzura, impostura, plasticizînd cu măiestrie abstracţiunile, prevestindu-l şi în acest domeniu pe Arghezi.

Scriitorul care a proclamat într-o expresie lapidară adevărul „Cauza revoluţiilor e tirania", dar căruia i-a fost teamă de stihia mîniei populare, rămîne, în ciuda limitelor sale umane, în literatura română nu numai un deschizător îndrăzneţ de drumuri ci, în primul rînd, un creator aparte a cărui tonalitate stilistică fundamentală e pasiunea adusă la vibraţia maximă comunicată conştient printr-o violenţă de limbaj şi o furie a invectivei fără precedent în literatura noastră, dar plină şi de lirism cînd e vorba de aprecierea meritelor sale[20]. Dar mai cu seamă plină de acel subiectivism al omului de artă din care emană permanent forţa misterioasă care dă viaţă în timp operei.

Căci Ion Heliade Rădulescu rămîne în istoria literaturii române un scriitor de mare clasă, un virtuos prin tot ce a creat mai bun, un precursor care, prin cultivarea tradiţiei valoroase a artei cronicarilor munteni, a deschis în literatura română o perspectivă largă stilului polemic românesc, iar crezul său literar, în ciuda erorilor şi rătăcirilor sale, conţine elemente artistice viguroase şi — ceea ce n-a fost subliniat pînă acum — elemente ale unei *estetici a urîtului* pe care a profesat-o conştient pentru atingerea scopurilor artei sale. Aceste noi date ale fizionomiei sale artistice vin să schimbe imaginea de „Boileau eşuat" la care ajunsese D. Popovici şi ridică în faţa cercetătorilor sarcina elucidării pînă la capăt a raportului tradiţie-inovaţie în arta acestui titan al stilului polemic românesc.

[20] Vezi Paul Cornea, *Studii de literatură română modernă*, 1962, p. 213.

COMENTARII FRANCEZE DESPRE D. BOLINTINEANU

TEODOR VÂRGOLICI

După ce demisionează, la 19 iulie 1864, din funcţia de ministru al cultelor şi instrucţiunii publice, pe care o deţinea în cabinetul prezidat de M. Kogălniceanu, Dimitrie Bolintineanu revine iarăşi la masa de scris, cu o pasiune aproape frenetică, abordînd noi genuri şi specii literare, revăzîndu-şi şi retipărindu-şi scrierile mai vechi, continuîndu-şi mai intens activitatea ziaristică etc. La scurt timp după ce se retrage din viaţa politică e stăpînit din ce în ce mai mult de ideea traducerii operei sale poetice în limba franceză, nedeterminat de nici un scop mercantil, ci numai de dorinţa de a se face cunoscut în Franţa şi, implicit, de a contribui la răspîndirea literaturii române peste hotare. După apariţia volumului „Brises d'Orient", la Paris, D. Bolintineanu declara într-o scrisoare către George Marian, în octombrie 1866 : „Ştii prea bine că, cînd am tipărit acele poezii, n-am făcut-o pentru speculaţiune, ci numai pentru ca să-mi fac cunoscut numele ca poet în Francia. De aici veni că v-am abandonat cele 500 esemplare de la librari în beneficiul dv., rămînînd ca cele 250 să se împarţă gratis şi în Francia, iar nu în România, căci dacă ar fi fost lucrul ca să le vînz aceste poezii în România, nu mai era trebuinţă a le traduce în limba franceză şi a le tipări la Paris cu atîta cheltuială... Interesul meu este ca acele 250 esemplare să nu stea închise, ci să fie deschise pe mesele francezilor, date gratis, căci numai aşa se va popula" (B.A.R., coresp. inv. 19977).

Pentru a-şi tipări poeziile în limba franceză, la Paris, D. Bolintineanu apelează la serviciile unui tînăr student român, George Marian (1843—1900), aflat în acel timp în capitala Franţei, care se dedică împlinirii acestei dorinţe a poetului cu un pilduitor entuziasm, cu o generoasă şi respectuoasă afecţiune. După ce îşi traduce singur versurile în limba franceză, D. Bolintineanu le încredinţează, spre revizuire, mai întîi lui Ulysse de Marsillac, profesor şi publicist de origine franceză, care s-a stabilit la Bucureşti în 1854, fondînd şi conducînd apoi ziarele „La voix roumaine" (1861), „La voix de la Roumanie" (1861—1877) şi „Le journal de Bucarest" (1870—1877). Nesigur şi poate nemulţumit de modul în care Ulysse de Marsillac a revăzut textul francez al poeziilor, D. Bolin-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 597—604, BUCUREŞTI, 1969

tineanu îl roagă pe George Marian să le încredinţeze unui poet francez. Acesta va fi Henri Cantel, care se achită excelent de misiunea sa. Pentru a pătrunde mai lesne în cercurile literare franceze, George Marian izbuteşte să obţină o prefaţă pentru volumul „Brises d'Orient" de la Philarète Chasles, profesor la Collège de France şi personalitate marcantă în acea vreme, prefaţă deosebit de elogioasă la adresa poetului român.

În cadrul acestui articol nu vom insista asupra împrejurărilor şi demersurilor, începute în toamna anului 1864, care au avut drept rezultat apariţia la Paris, în primăvara anului 1866, a volumului lui D. Bolintineanu „Brises d'Orient". Corespondenţa dintre D. Bolintineanu şi George Marian, privitoare la toate fazele tipăririi volumului, a fost publicată, în mare parte, în tomul I din „Documente şi manuscrise literare", alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea şi Elena Piru, cu un cuvînt înainte de prof. univ. Alexandru Dima (Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", 1967, p. 100 şi urm.). De asemenea, unele aspecte au fost revelate şi de Petre Costinescu, în articolul „Cum a apărut la Paris volumul « Brises d'Orient », de Dimitrie Bolintineanu", tipărit în „Revista de istorie şi teorie literară" (tom. 16, nr. 1, 1967, p. 149).

Se ştie, de asemenea, că volumul „Brises d'Orient" s-a bucurat, la apariţie, de o primire favorabilă şi de aprecieri pozitive din partea scriitorilor şi criticilor din Paris. Comentariile din presa franceză au fost reproduse, parţial, şi în presa românească a epocii, însă în tălmăciri defectuoase şi incomplete, rămînînd pînă azi greu accesibile. Din păcate, biografii şi exegeţii lui D. Bolintineanu nu au acordat atenţia cuvenită acestor comentarii reproduse, în traducere, din presa franceză. Abia în ultimii ani, ele au fost menţionate de Aurel Martin în articolul „Bolintineanu văzut de scriitorii francezi", publicat în „Gazeta literară" nr. 40, din 1 octombrie 1964 şi nr. 41, din 8 octombrie 1964.

Cercetările întreprinse recent în Bibliothèque Nationale din Paris m-au condus însă la cunoaşterea integrală a comentariilor franceze despre D. Bolintineanu, precum şi la descoperirea unora necunoscute şi nemenţionate pînă acum de nici un cercetător al vieţii şi operei poetului nostru. Pornind de la faptul că în presa românească a epocii comentariile franceze despre D. Bolintineanu au fost reproduse în traduceri defectuoase şi incomplete, consider că transcrierea integrală a textelor franceze autentice răspunde unui interes ştiinţific major, prezintă o necesitate istorico-literară, înlesnind cunoaşterea lor deplină, accesul larg atît al cercetătorilor literari cît şi al iubitorilor de literatură. O valoare sporită capătă transcrierea pentru prima dată la noi a comentariilor franceze despre D. Bolintineanu necunoscute pînă acum.

În ordine cronologică, primul comentariu francez despre D. Bolintineanu este publicat de Henri Lavoix în „Le Moniteur Universel", (nr. 128, 8 mai 1866, p. 551), la rubrica „Revue littéraire". În versiune românească a fost tipărit în „Trompeta Carpaţilor" (an. IV. nr. 424, 31 mai 1866, p. 1695). Henri Lavoix discută şapte volume de versuri apărute în acea perioadă, cel dintîi asupra căruia se opreşte fiind „Brises d'Orient" al lui D. Bolintineanu, după care urmează „Pages intimes" de Eugène Manuel, „Les Filles de minuit" de Valéry Vernier, „Chansons de vingt ans" de Frédéric Dorré, „Les Athéniennes" de Charles Joliet,

„Les Chimères" de Albert Mérat şi „Donaniel" de Léon Graudet. Reproducem în întregime textul francez :

„Si j'inscris l'ouvrage de M. Bolintineano en tête de cette longue énumération de livres des poésies nouvellement parus, ce n'est pas seulement parce que M. Bolintineano est un étranger auquel je dois faire à ce titre les honneurs de cette revue. Mais ce volume de poésies roumaines est une éloquente manifestation. Les gens qui par habitude de critique ont l'œil sur l'avenir et tirent des pronostics du moindre fait vous parleraient du gros événement, en poésie bien entendu, que ce livre anonce. Il ne faut pas tant préjuger. Prenons donc ce volume tel qu'il est et tel qu'il se donne à nous. Par lui s'affirme le mouvement expansif et sympathique qui rapproche bien des langues européennes de notre langue. C'est un des aveux dans lequel se reconnaît et se salue la suzeraineté poétique de la France. Les étrangers nous ont donné de brillants écrivains en prose ; quelques-uns ont pris rang parmi nos classiques. Les poètes vont-ils donc venir à leur tour? Nous l'espérons. En voici un qui nous arrive des Principautés Danubiennes, et demande sa place dans la pléiade des poétes de ce temps. Ces poésies, pensées et écrites dans sa langue natale, M. Bolintineano les a traduites lui-même en vers français dans une forme harmonieuse et élégante sous laquelle nous pouvons sentir la saveur exquise du texte original.

Les Roumains, ce peuple né des soldats de Trajan colonisateur de la Dacie, ont un langage presque latin qui a conservé les mâles et forts accents de sa première origine. Mais il s'est aussi laissé pénétrer aux influences de l'Orient de telle sorte que sa virilité s'est adoucie sous les tons gracieux et mélancoliques de la Grèce et de l'Asie. Race latine enclavée dans l'Orient, les Roumains ont la vigueur des premiers aieux et la molesse de leurs voisins. Leurs poètes sont rares ; leur nationalité flotta hésitante jusqu'à la fin du 18-e siècle au caprice politique des graves conseils de l'Europe. Elle prit alors une consistance ; Moldaves et Valaques eurent bientôt leurs écrivains et leurs poètes qui populariserent une langue roumaine. Jean Radulesco consacrant trente années à une œuvre nationale, rendit l'idiome paternel à son indépendance, en le dégageant des mots slaves, turcs ou grecs qui l'avaient altéré. Radulesco écrivit des grammaires de la langue régénérée, et composa des poésies dans ce nouvel idiôme. Alexandresco, l'excellent fabuliste, Carlova, Jean Vacaresco, et enfin M. Bolintineano ont continué son œuvre. Seulement que M. Bolintineano, l'auteur du présent volume, soit salué deux fois poète. Il a écrit dans la langue de ses deux patries, la Valachie et la France : car il est un peu des nôtres ce jeune homme dont les études commencées à Bucarest se sont achevées a Paris et qui, au milieu de ses poèmes nés un à un dans les contrées les plus pittoresque de la Turquie, dans la Macédoine, dans la Grèce, dans l'Epire, à Constantinople, à Jérusalem, laisse s'épanouir cette fleur de délicatesse et de sentiment qui naît dans les œuvres de nos maîtres.

M. Bolintineano manie habillement notre langue poétique. Il en a l'énergie et la grâce. Parfois cependant la période s'alonguit, le vers s'empâte ; on sent là comme l'accent d'un autre pays, quoi-que, à vrai dire, j'aie lu souvent des vers de mes compatriotes qui n'avaient pas cette pureté de diction ; mais enfin il y a bien à reprendre. Malgré ces

critiques, la poésie du livre ne s'efface point. Le charme particulier de ce volume est dans la saveur poétique qui se dégage de ces poèmes ; la sève est dans l'idée, et si abondante, que lorsque le mot manque pour la rendre complétement, le lecteur achève la pensée de l'auteur.

Il faut avoir vu Constantinople élevant au milieu de ses maisons et des jardins des milliers de minarets regardant Scudari en face d'elle, de l'autre côté du détroit qui les sépare : il faut avoir glissé sur ces flots laissants derrière soi un sillon phosphorescent, par une de ces belles nuits d'été où les étoiles scientillantes reflètent leurs feux dans la mer ; il faut avoir assisté à quelques fêtes aux eaux douces d'Asie ou d'Europe ; il faut avoir vécu au milieu de tout ce bruit de Péra et de ce silence de Stanboul pour bien sentir ces Brises d'Orient et pour que ces Fleurs du Bosphore viennent à vous avec tout leur parfum. Le livre est poétique comme ce merveilleux horizon : plein de mystère et de drames comme l'Orient.

Lisez la pièce qui a pour titre *Gulfar* ; lisez *Esmé*, une poésie amoureuse digne de Saadi ; lisez la *Baigneuse*, lisez *Fatme*, l'Orient est là, avec ses grâces et ses langueurs. Le poète aux touches fortes et énergiques, vous le trouverez dans les *Légendes historiques de Roumanie*, dans ces pièces vivement decoupées, nettement mises en scène, dans lesquelles se traduit une noble action, où se détache un mot héroïque. Je ne puis, à mon grand regret, m'arrêter longtemps sur ce volume, pourtant, je ne saurais quitter M. Bolintineano sans faire mention de la *Lutte dans le bois*. C'est un chant surprit par le poète dans les montagnes de la Macédoine, un combat poétique entre deux bergers amoureux, où l'on croirait entendre un écho de Théocrite. Je dois surtout signaler au lecteur un ravissant poème de quelques centaines de vers ayant pour titre les *Formoses*. Vous diriez quelque poétique légende de la Grèce antique échappée à l'auteur des *Métamorphoses*".

Al doilea comentariu francez despre D. Bolintineanu, semnat cu inițialele A. G., a apărut în „Athenaeum Français. Bulletin Bibliographique de la Revue Contemporaine" (2-e série, no. 2, 15 mai 1866, p. 16). În colecția de la Bibliothèque Nationale din Paris, acest număr se află anexat la sfîrșitul volumului 54 din „Revue Contemporaine" (quinzième année, 2-e série, 1866). Îl reproducem în întregime :

„Nous voudrions pouvoir appeler sur ce livre l'intérêt très réel qu'il mérite. Il ne s'agit point ici de ces vulgaires recueils de prose rimée qui naissent et meurent en un jour, obéissant ainsi à une équitable destinée ; ce sont les inspirations d'un poète qui nous est à peine étranger, et qui, étant Roumain, est pour nous un frère aîné devant l'antique Rome, notre grande aïeule. Se traduisant lui-même, il nous livre tout un riche et suave écrin de poésies imprégnées des parfums de l'Orient, éclairées par les pénétrantes lumières de la civilisation occidentale. Il résulte de cette union des deux mondes de la pensée humaine, ici contemplative et là militante, une œuvre savoureuse, où l'on recueille autre chose que des mélopées ; le philosophe, le soldat, le patriote vivent et chantent d'une voix sonore et profonde dans ces vers bien frappés, où le rhythme est comme un écho des champs de bataille, et où la strophe, tout imprég-

née de la légende, s'élance avec une ardeur puissante vers les lumineuses espérances du monde moderne".

Al treilea comentariu francez despre volumul „Brises d'Orient" al lui D. Bolintineanu e datorat lui André Lefèvre şi a apărut în „L'Illustration" (24-e année, vol. XLVII, no. 1212, 19 mai 1866, p. 314), la rubrica „Revue littéraire", în cadrul căreia mai sînt discutate volumele „Les Filles de minuit" de Valéry Vernier, „La Pharsale de Lucaine" de Jacques Demogeat şi „Le marchand de Venise" de L. Doffy de la Monnaye. Versiunea românească s-a tipărit în „Trompeta Carpaţilor" (an. IV, nr. 427, 14 iunie 1966, p. 1708). Textul francez integral este următorul:

„S'il est difficile de traduire une langue étrangère, il l'est plus encore de se traduire soi-même et de faire passer ses inspirations de sa langue nationale dans un autre idiôme, si bien qu'on en possède les ressources. C'est ce que vient de tenter avec succes M. Démètre Bolintineano, naguère ministre de L'instruction publique à Bucharest, et dont le nom même (Bolintineanu), témoigne des antiques liens qui rattachent la Roumanie aux races et aux langues latines. En publiant en français les poésies roumaines qui lui ont inspirées ses voyages d'exil et les légendes de sa patrie, il a voulu rendre hommage au pays qui, par sa force et par la perfection de son langage, est devenu le représentant le plus accompli et le chef naturel de la *Latinité.*

M. Philarète Chasles a compris que c'était pour nous un devoir d'accueillir et de recommander au public ce frère d'Orient, qui vient de lui-même se ranger dans le camp si injustement dédaigné des modernes poètes français. Il s'est chargé, dans une instructive préface, de présenter l'auteur des *Brises d'Orient.* Déja M. Henri Cantel, un poète et un voyageur distingué, avait remarqué l'accent vrai, „la suavité exacte" des *Fleurs du Bosphore*, „la vérité simple et réfléchie "des *Legendes historiques* de la Roumanie, le charme ailé des *Basmes*, la fraiche saveur, saine et sauvage des *Macédoniennes*, et l'attrait tout personnel des *Rêveries.* Ces éloges sont consacrés par l'admiration des Roumains.

Sous le vêtement étranger que M. Bolintineano a lui-même ajusté du plus près qu'il lui était possible à ces beautés exotiques, et bien qu'elles nous semblent parfois gênées aux entournures, nous avons suffisamment entrevu les blondes odalisques du sérail, et Leïli qui écoute si volontiers la chanson des amours, et Amélaïur et Zulié, toutes ces captives voluptueuses qui brisent, au risque de mourir, les barreaux de leur cage dorée. Aux rives du Bosphore, pêle-mêle avec les fleurs et parfois brillantes des couleurs les plus riches, croissent et s'épanouissent les perfidies et les trahisons; et je ne sais quoi de vénéneux flotte dans la vapeur des eaux bleues et dans les émanation d'ombre. Les souvenirs héroïques de son pays ont bien inspiré le poète. Rien de plus noble et de plus par que le sujet du *Kan des Tatares*; le barbare vainquer exige qu'un père lui livre sa fille; un champion s'avance visière baissée, combat l'ennemi et succombe dans la lutte: c'était la jeune fille elle-même qui mourait pour la défence de son honneur. Nous avons aimé aussi les *Magiciennes des Carpathes*, les *Formoses* ou nymphes ailées de Macédoine, les *Femmes de*

Cavaya, Calaritis. Plusieurs idylles, qui ont le mérite de la réalité, nous ont agréablement rappelé Virgile et Théocrite. Il en est une, entre autres, la *Lutte dans les bois*, où une jeune bergère, vaincue au jeu des chants, avoue elle-même sa défaite :

Le berger m'a vaincue, il a gagné mon cœur.

Heureuse Roumanie, où les pâtres savent encore chanter ; heureux pays pour la poésie, ou l'on peut dire encore :

Prenez garde aux beaux vers, jeunes et tendres femmes !"

Unul dintre cele mai interesante comentarii franceze despre D. Bolintineanu aparţine lui Théodore de Banville. În articolul „Les Poètes nouveaux", publicat în „Revue du XIX-e siècle" (tom. III, octombrie 1866, p. 138), scriitorul francez precizează la început că va vorbi „des poètes nouveaux, de ceux dont la réputation commence à présent et ne pourra que grandir désormais", adăugînd : „d'abord je remarque, dans l'état actuel de la poésie, un double et très remarquable progrès : progrès par la versification, et progrès par la sincerité des impressions". Théodore de Banville analizează poezia cu rezonanţe noi ale lui François Coppé şi Jose Maria de Heredia, apoi revelă că Valéry Vernier „il compte au premier chef parmi les jeunes". Privitor la Albert Mérat spune : „Jamais le vers n'a été plus savant, plus souple et plus libre que chez le poète des chimères" : Ultimul poet francez discutat este Charles Diguet, după care Théodore de Banville apreciază elogios poezia lui D. Bolintineanu. Pasajul referitor la poetul nostru a fost reprodus, în traducere românească, în „Trompeta Carpaţilor" (an. IV, nr. 462, 13/25 octombrie 1866, p. 1843). Transcriem mai jos comentariul lui Théodore de Banville aşa cum a apărut în „Revue du XIX-e siècle" :

„Après avoir complimenté et encouragé M. Charles Diguet, qui sera un poète, n'est-ce pas le cas d'oublier cette vision funèbre et de *se débarbouiller tout à fait avec de l'ambroisie* ? Vous en trouverez à revendre dans un livre infiniment curieux, les *Brises d'Orient*,poésies roumaines traduites en vers français par l'auteur lui-même. M. D. Bolintineano. Un grand critique, M. Philarète Chasles, un de nos poètes les plus brillants, M. Henri Cantel, ont présenté ce recueil au public mieux que je ne saurais le faire, et il faut les laisser parler.

«Aucun livre ne peut apprendre à personne ce que c'est que le Bosphore, et qui ne l'a pas vu n'en saurait peindre le charme et l'enivrante volupté. C'est un enchantement pour les yeux, pour l'esprit ; et le coeur lui-même, si invulnérable devant ce qui est la vie humaine, se sent troublé en présence de sa souveraine beauté. M. Bolintineano a compris tout cela dans ses descriptions ; il sait nuancer avec art ces grâces somnolentes et frémissantes et, parfois, pour réveiller notre esprit, qu'il croit avoir trop longtemps bercé, il éclate tout à coup par des vers d'une force imprévue. J'aime tout en lui, jusqu'à cette aimable tristesse qui arrive à peine à l'amertume ». Ainsi s'exprime éloquemment M. Henri Cantel, et M. Philarète Chasles dit après lui, en parlant de M. Bolintineano : «Dès que vous ouvrez son livre, une poétique forêt vous entoure, ses brises vous bercent, ses souffles mélancoliques et embaumés passent sur votre front, vous respirez une atmosphère inconnue ; et c'est la vieille

Asie, l'antique Orient, ou plutôt c'est une portion sauvage et neuve de ces régions favorisées ».

Pour moi, ce que j'admire avant toute chose, ce qui m'étonne au-delà de toute expression, c'est qu'un étranger, tout poète qu'il est, ait su ainsi surprendre les secrets les plus intimes de notre versification ; c'est qu'il s'en soit assimilé les habiletés, les élégances, les ruses même ; c'est qu'il ait rendu siens ces rythmes si variés, si compliqués, si difficiles qui sont la gloire et l'accueil de notre art lyrique. A mon sens un tel miracle prouve tout en faveur de M. Bolintineano ; mais il prouve aussi que notre versification solide et riche ne trompe pas ceux qui se fient franchement à elle, et qu'elle est à la fois le but et l'instrument de la plus éblauissante magie".

Un prețios comentariu francez despre D. Bolintineanu, necunoscut pînă acum la noi, întîlnim în ampla lucrare a lui Virgile Rossel, „Histoire de la littérature française hors de France", apărută la Paris, în 1895, la editura Alfred Schlachter, în care i se închină poetului român un capitol aparte :

„La plus pure et la plus noble incarnation de la Renaissance littéraire en Roumanie. On sent vibrer dans sa poésie un écho très vif de Lamartine et de Victor Hugo. Il a débuté par l'élégie pour finir par l'épopée. Ses grands poèmes nationaux n'ayant été publiés qu'en roumain, je passe. Mais ses *Brises d'Orient* nous sont arrivées de Paris en 1866, précédées d'une préface de Philarète Chasles. Elles furent composées en exil, car Bolintineanu fit partie de la glorieuse pléiade qui lutta, en 1848, pour l'indépendance de la Roumanie. On n'a pas oublié son ardente et généreuse brochure, les *Principautés roumaines* (1854), qui provoqua les éloquents plaidoyers de Michelet et de Quinet en faveur des Latins d'Orient.

Les *Brises d'Orient* nous apportent, dans une forme harmonieuse malgré des gaucheries et des négligences, toute l'enchanteresse et pittoresque nature, toute la tendre et voluptueuse imagination d'un monde et d'une race à la fois plus vieux et plus jeunes que nous. La ciel et la terre de là-bas ont, comme l'âme elle-même du peuple, gardé je ne sais quelle poésie très lointaine et très fraîche de mélancolie, de grâce et de rêve. L'artificiel, au milieu duquel nous vivons, n'est rien dans des pays et pour des êtres qui semblent encore tout près de la création. Bolintineano ne nous a pas redonné l'Orient conventionnel et romantique de Byron ;c'est l'Orient même lui, dans les cinq parties de son livre — *Fleurs du Bosphore*, *Légendes historiques de Roumanie*, *Basmes* (contes de veillé), *Macédoniennes*, *Rêveries* — nous apparaît, évoqué par un artiste qui se sent en communion profonde avec ce qu'il chante.

Les *Fleurs du Bosphore* expriment toute la souveraine beauté d'un paysage incomparable, toute la paix et tout le bercement de l'azur sans nuages et des flots sans colères ; c'est le bonheur, c'est l'amour, — et c'est l'oubli, l'existence qui coule lentement, sans laisser de trace, comme un paisible fine silhouette de femme voilée, un appel de derrière les persiennes qui s'entrebâillent, un bruit léger de chuchottements et de baisers dans l'ombre, puis, de nouveau, un silence et une nuit de douce féerie. Il y a, dans les „légendes historiques", moins de morbidesse orientale ;

on y découvre des désirs et des élans vers une virilité simple et réfléchie, qui marquent l'éveil ou le réveil d'un esprit national. Dans les „basmes", le coeur de la Roumanie bat sous la fiction, mais, quoique le charme des contes rimés par Bolintineano soit d'une très particulière intensité, il faut avouer qu'il manquait au poète, pour restituer la rapsodie primitive, une suffisante délicatesse de main et l'exacte compréhension du fond mysthique de sujets qu'il traite un peu en thèmes galants, à la manière d'Ovide et d'André Chénier. Les „macédoniennes" nous offrent une fidèle peinture de l'Orient agreste ; les bergers de Bolintineano sont bien, comme le note Ph. Chasles, „des bergers de Théocrite devenus chrétiens". Quant aux „rèveries", ce sont les *Méditations* du Lamartine roumain :

Voir, la rose est plus belle encore
Sur la tombe que dans les champs ;
La nuit fait désirer l'aurore,
L'hiver fait rêver au printemps.

Si la vie a des jours de larmes,
D'autres sont ornés de bonheur ;
La souffrance a parfois des charmes :
Oh ! laissez-moi donc ma douleur ! ...

Le sentiment est peut-être plus juste que chez Lamartine, l'inspiration moins riche, et moins puissante l'envolée. De méme, certaines „fleurs du Bosphore" rappellent les *Orientales* de Victor Hugo, d'une vue plus précise mais d'une forme plus ecolière :

Je voudrais être sultane
Dans le sérail du padischah,
Pour que la Frenk, la Musulmane
Jalousent mon sort, par Allah !

Je veux avoir des halaïques
De tous les pays des sultans ;
Un tahik d'or et des caïques
A dix rameurs mahométans...

...Mais je suis une pauvre fille
Dont la beauté se cache encore ;
Je n'ai point de sérail qui brille,
Je n'ai que mes longs cheveux d'or.

A parler franc, un léger effort est nécésaire pour ne poïnt s'echapper aux défaillances du style. Et l'on peut dire que Bolintineano n'a traduit qu'en français honnête ces poésies absolument exquises en roumain".

Aceste comentarii au îndeplinit, fără îndoială, un rol eficace în a face cunoscute în Franţa numele şi opera lui Dimitrie Bolintineanu şi, implicit, unele aspecte esenţiale ale literaturii române din secolul al XIX-lea.

VIZIUNEA EMINESCIANĂ ASUPRA ISTORIEI ÎN POEMUL „MEMENTO MORI" *

GH. CEAUȘESCU

Memento mori, altfel numit *Panorama deșertăciunilor*, face parte din acele creații ale lui M. Eminescu (cf. și poeziile *Veneția*, *În van căta-veți* etc.) care se încadrează în tema romantică a caducității civilizațiilor; poemul constituie o incursiune în domeniul istoriei universale în urma căreia se desprinde concluzia incapacității omului de a realiza eternitatea[1]. Civilizațiile reprezintă în viziunea eminesciană încercările nereușite ale umanității de-a lungul existenței sale pentru dobîndirea nemuririi. De pildă civilizația mesopotamiană a încercat să o realizeze prin ideea absolutismului monarhic: puterea regelui asirian este atît de mare încît poate fi comparată cu cea a lui dumnezeu; singura deosebire între cei doi — deosebire de altminteri esențială — constă în faptul că primul este muritor în timp ce al doilea are atributul nemuririi:

> Acel rege — o lume-n mîna-i — schimbătoarea lui gîndire
> la o lume dă viață, la un secol fericire
> din portalele-i de aur ca un soare strălucea,
> dar puternica lui ură era secol de urgie

---

* Versurile sînt citate după ediția critică a lui Perpessicius: cifra romană indică volumul, prima cifră arabă pagina, iar următoarea numărul versului.

[1] Liviu Rusu în lucrarea *Eminescu și Schopenhauer*, București, 1966, p. 59, afirmă următoarele: „Tipic este în privința aceasta poemul *Memento mori*, subintitulat în mod semnificativ *Panorama deșertăciunilor*, în care, după cum am văzut, poetul își propune să ne înfățișeze atotputernicia răului în lume" și la p. 65 „se simte din plin cu ce deliciu și încîntare ne conduce Eminescu prin cele zugrăvite, încît se impune de la sine constatarea că ceea ce și-a propus teoretic să demonstreze, anume că în lume răul este atotstăpînitor, că el animă desfășurarea vieții fără nici o perspectivă luminoasă și fără nici o posibilitate de îndreptare, în gîndirea sa poetică este infirmat". Domnia-sa socotește că Eminescu „nu vede răul în altceva decît în faptul că totul trece" (p. 64). Ar rezulta că rău și caducitatea sînt sinonime. În realitate însă Eminescu se referă în *Memento mori* la răul determinat de dorința de putere, de voința unicității; el este cel care generează suferința umană. Pentru a nu vedea această realitate poetul se scufundă în lumea viselor; în acest fel el poate vedea sensul fiecărei civilizații în parte. Legea morții rămîne însă evidentă și în acest caz; cele două noțiuni rău și moartea nu se confundă.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 605–611, BUCUREȘTI, 1969

ce-i lipsea lui oare-n lume chiar ca Dumnezeu să fie?
Ar fi fost Dumnezeu însuși, dacă — dacă nu murea.
(s.n.). IV, p. 112, v. 55—60.

Imperiul roman a încercat același lucru printr-o formulă politică ce părea nemuritoare :

Și atunci apare Roma în uimita omenire.
Gînduri mari ca sori în caos e puternica-i gîndire
și ce zice-i zis pe veacuri e etern, nemuritor.
IV, p. 122, v. 361—363.

Ideea lui Napoleon Bonaparte a fost *pacea eternă* etc. Exemplificarea poate fi continuată. Așadar civilizațiile sînt în concepția lui Eminescu experimentări de formule care se vor nemuritoare și astfel se explică cel de-al doilea titlu asupra căruia s-a oprit poetul : *Panorama deșertăciunilor* ; el sugerează inutilitatea efortului omenesc într-un spațiu în care moartea nu poate fi învinsă.

În universul creat, deci supus legilor devenirii, există o singură realitate eternă : moartea (cf. versul „căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător"). Cosmosul însuși, creație a demiurgului, este supus acestei legi universale :

. . . . . .
E un lac cu apă vie într-un șes încîntător.
Cine bea din el nu moare ... O aș bea să văd anume
c-a venit domnia morții sfărîmînd bătrîna lume.
Stele cad și în cădere alte lumi rup cu lovire ;
într-a cerurilor domă tunetele să vuiască
ca mari clopote de jale, fulgere să strălucească
ca făclii curate sfinte pe pămîntu-nmormîntat.
. . . . . .
Moartea-ntindă peste lume uriașele-i aripe.
IV, p. 149, v. 1260—1266 și 1279.

Aceeași idee a morții cosmosului apare și în *Scrisoarea I*. Putem deci conchide că nimic nu se sustrage, potrivit părerii lui Eminescu, legii inexorabile a morții, căreia i se supune pînă și cosmosul cu toată aparența lui de eternitate. După cum vom arăta în cele ce urmează între cosmos și civilizațiile pămîntene există o strînsă solidaritate.

Revenind la strofele introductive ale poemului constatăm că nu orice moment al istoriei universale îl interesează pe Eminescu. Atenția poetului este reținută doar de „v-o piatră ce însamnă a istoriei hotară" adică de momentele în care omenirea experimentează o nouă formulă : „unde lumea pe căi nouă, după nou cîntar măsoară". Acestea sînt : epoca de piatră, Mesopotamia, Egiptul antic, Iudeea, Elada, imperiul roman, Dacia, Miazănoaptea, revoluția franceză și imperiul lui Napoleon Bonaparte. Fiecare dintre ele a însemnat materializarea unei idei, idee care tindea la realizarea imortalității.

În calitatea sa de observator al istoriei universale poetul se afla în faţa unei alternative : de a privi treaz fluxul istoric sau de a se adînci în lumea viselor[2]. Prima posibilitate constituie viziunea realistă asupra istoriei. Concluzia pe care poetul o trage este că în lumea pămîntească răul este permanent şi de neînlăturat, că el constituie trăsătura definitorie a istoriei :

căci ş-aşa ar fi degeaba ca să văd cu ochiul bine ;
de văd răul sau de nu-l văd el pe lume tot rămîne
şi nimic nu-mi foloseşte de-oi cerca să rămîn treaz.
IV, p. 110, v. 19—21.

Perenitatea răului este un leitmotv al filozofiei teoretice a lui Eminescu care îşi are originea în teoriile filozofului german Schopenhauer[3] (cf. *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, cartea IV, cap. 56). Răul este generat de trăsătura dominantă a oamenilor şi anume dorinţa lor de mărire, dorinţa de a fi unici, aidoma lui dumnezeu, cum rezultă din următoarele versuri ale poemului *Demonism* :

In van voim a scutura din suflet
dorinţa de mărire şi putere,
dorinţa de a fi ca el în lume :
unici. Şi această dorinţă,
temei la state, naţiuni şi cauza
războaielor cumplite care sunt
paşii istoriei, acest ... e răul.
IV, p. 88—89, v. 63—70.

În tabloul dramatic „Andrei Mureşanu" poetul afirmă că dispariţia răului din lume ar avea ca efect dispariţia istoriei :

.....rău şi ură
dacă nu sunt, nu este istorie.

Exemplele care să ilustreze această idee se găsesc în toată opera lui Eminescu. Din cele expuse pînă aici rezultă că pentru poetul român cercetarea realistă a istoriei conduce în mod necesar la recunoaşterea răului, generat de dorinţa de putere şi de mărire, drept caracteristica esenţială a omenirii în dezvoltarea ei istorică.

A doua concluzie la care ajunge, şi care decurge logic din cea enunţată mai sus, este imposibilitatea omului de a curma răul din lume :

N-au mai spus şi alţii lumii de-a ei rele să se lase?
Cine-a vrut să le asculte? Cine-aude? Cui îi pasă?
Toate au trecut în lume, numai răul a rămas.
IV, p. 111, v. 25—27.

---

[2] Cf. şi Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'assoluto*, Modena, 1961, p. 86—87, şi G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Bucureşti, 1935, p. 181.

[3] Cf. Liviu Rusu, *op. cit.*

Această idee se regăsește printre altele și în poemul *Înger și demon*:

.....să te simți nevrednic, mic,
să vezi marile-aspirații că-s reduse la nimic
că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune ....

și în următorul fragment în care încearcă să demonstreze ineficiența predicatorilor: „de două mii de ani ni se predică să ne iubim și noi ne sfîșiem. De mai multe mii de ani Buddha — Cakya-Muni visează împăcarea omenirii, liniștea inimii și a minții, îndurarea și ne-pismuirea; și cu toate acestea de tot atîtea mii de ani de la începutul lumii, războaiele presară pămîntul cu sînge și cu cenușe"[4].

Din acest motiv Eminescu socotește inutilă cercetarea în stare de trezie a trecutului: fiindcă răul durează cît omenirea și nu există practic nici-o posibilitate de a-l înlătura, trecutul, prezentul și viitorul nu sînt altceva decît o monotonă și infinită repetare a acelorași mizerii omenești:

Dar la ce să beau din lacul ce dă viață nesfîrșită,
ca să văd istoria lumii dinainte-mi repetită,
cu aceleași lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut?
Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Și toate
cu virtuți, vicii aceleași, cu mizerii repetate ...
vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut.
IV, p. 151, v. 1285—1290.

Toată istoria este concentrată în prezent, așadar pentru un observator atent trecutul poate fi descris prin cercetarea epocii contemporane lui; aceeași metodă conduce și la conjecturarea viitorului. Ideea se regăsește și în alte poeme eminesciene, în *Glossă* de pildă:

Viitorul și trecutul
sunt a filei două fețe
vede-n capăt începutul
cine știe să le-nvețe;
tot ce-a fost ori o să fie
în prezent le-avem pe toate ... (s.n.).

În acest context efortul omenesc este zadarnic deoarece lumea nu poate fi schimbată. Materialul asupra căruia se exercită acțiunea unor iluzionari de tipul demonului din *Înger și demon* este ingrat. E o iluzie a crede că dintr-o stîncă seacă poate fi stors lapte sau că viața poate fi orînduită în modul în care fierarul se străduiește să modeleze o bucată de fier aspru după propria sa gîndire:

alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite
te încerci a scoate lapte din a stîncei coaste seci
. . . . . .
alta unde cerci viața s-o-ntocmești precum un faur
cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.
IV, p. 110, v. 12—13 și 17—18.

[4] Cf. C. Papacostea, *Filozofia antică în opera lui Eminescu*, București, f.a., p. 12—14.

Din cele expuse mai sus rezultă că în concepția lui Eminescu cercetarea realistă a istoriei nu are sens datorită existenței răului în lume și a incapacității omului de a-l elimina. „A fi treaz" este deci un lucru inutil.

În urma acestor considerații poetul afirmă că va recurge la cea de-a doua metodă: el se va scufunda în lumea viselor. În acest fel răul devine invizibil:

> Las' să dorm... să nu știu lumea ce dureri îmi mai păstrează.
> Îmbătat de-un cîntec vecinic, îndrăgit de-o sfîntă rază,
> eu să văd numai dulceață unde alții văd necaz.
> IV, p. 110, v. 19—21.

Pătrunderea în lumea viselor este un complicat proces hieratic; momentul favorabil este la lăsarea nopții, cînd întunericul, un „înstelat rege maur", se revarsă peste lume, cînd luna „argintie", succedaneul nocturn al soarelui, își trimite razele prin „ninsoarea de stele". Romanticii au fost în general poeți selenari, cîntăreți ai nopții. Noaptea universul poate fi privit în toată complexitatea sa, iar lucrurile pămîntene apar într-o perspectivă cosmică. Eminescu alege acest moment pentru scufundarea în vis (cf. și *Scrisoarea I* unde poetul meditează tot la lumină de lună) pentru că vrea să aibe o viziune de ansamblu, lipsită de amănunte nesemnificative; el are în vedere legătura între univers și destinele popoarelor. Este semnificativă în acest sens permanenta raportare la lumea astrelor în descrierea civilizațiilor din *Diorama* (de pildă: astrologia magului din episodul Egipt, spaima soarelui în fața spectacolului prăbușirii civilizației iudaice, aruncarea harfei lui Orfeu în haos, Roma descrisă drept soarele unui sistem planetar heliocentric etc.). Noaptea lucrurile pot fi privite în interdependența lor cosmică și Eminescu constată o solidaritate a universului cu pămîntul.

Visarea poetului reprezintă un drum pe o mare cu valuri „lucii" care conduce la o insulă paradisiacă cu maluri mîndre ce se găsește în „ape sfinte". Acest eden convențional este sumar descris; aflăm că are „dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos", că este populat de sfinți ce se „preumblă în lungi haine de lumină" și că în acest lăcaș sălășluiește moartea cea „cu chip frumos". Tot aici se aude o cîntare veșnică „unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină" care pare a fi cîntecul morții eterne. Poetul ne introduce în lăcașul morții pentru că trecutul aparține acestei lumi. Credem că insula reprezintă cimitirul aspectului ideal al civilizațiilor iar cîntarea trenosul universal ce proclamă legea inexorabilă a morții, regretul înfrîngerilor.

Am afirmat că insula reprezintă cimitirul aspectului ideal al civilizațiilor. În cercetarea onirică a istoriei, cum am arătat mai sus, realitatea, adică mizeriile omenești, este eliminată. Ceea ce rămîne este idealul către care tind civilizațiile. De pildă în descrierea arhitecturii egiptene nu sacrificiile umane reține atenția lui Eminescu, ci faptul că prin ele s-a încercat realizarea unui lucru etern[5]:

> . . . . . colo se ridic trufașe
> și eterne ca și moartea piramidele — uriașe
> racle ce încap în ele fantazia unui scald.
> IV, p. 113, v. 94—96.

[5] Același lucru îl constată și Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 60.

La fel și în cazul Romei, aspectele negative ale expansionismului roman nu îl interesează, ci ideile întrupate de cetatea celor șapte coline, formula politică prin care ea a crezut că va realiza eternitatea. Civilizațiile sînt în concepția lui Eminescu idei; panorama civilizațiilor constituie turnul Babel al ideilor omenirii:

.....de gîndiri am pus popoare,
ca idee pe idee să clădească pînă-n soare,
cum popoarele antice în al Asiei pămînt
au clădit stîncă pe stîncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri.

În noianul de civilizații-idei poetul caută zadarnic ideea eternă.

E de remarcat faptul că numele de persoane sînt foarte rare în poem. Apar divinități (Zeus, Odin, Zamolxis etc.), personaje legendare (Orfeu, Semiramida, Dochia etc.), și personalități istorice intrate în domeniul legendei (David, Solomon, Decebal, Napoleon etc.). Ne aflăm în fața unei istorii mitice. De altfel poetul precizează în strofele introductive că aceasta îi este intenția. El așteaptă sosirea nopții pentru că atuncea „cresc basmele". Basmul, definit drept „straja secolilor", este cel care, cu ajutorul unor chei de aur și cu „vraja vorbelor" sale, îi deschide poarta înaltă a templului „unde secolii se torc". Mitul apare deci drept instrumentul de cunoaștere a trecutului în ipostazele lui ideale.

Templul în care se află roata vremii și unde se torc secolii are „arcuri negre" și „stîlpi nalți suiți în stele", simbol al legăturii între cosmos și civilizații. Arcurile sînt negre pentru că reprezintă bolta cerească în timpul nopții iar stîlpii civilizațiile tinzînd către zonele uranice. În acest cadru poetul întoarce roata vremii. Descifrarea sensurilor istoriei constituie pentru el un proces de introspecție spirituală: spiritul se concentrează și se cercetează pe sine însuși; poetul ascultă „cu adîncime glasul gîndurilor" sale, ceea ce înseamnă că istoria se găsește în universul noetic, și pentru a o înțelege este necesar ca subiectul să cerceteze propria sa gîndire:

eu sub arcurile negre cu stîlpi nalți suiți în stele
ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
uriașa roat-a vremei înapoi eu o întorc.
IV, p. 111, v. 34—36.

În meandrele istoriei civilizațiilor spiritului va recunoaște propriile-i aspirații și înfrîngeri.

Civilizațiile reprezintă așadar eforturile omenești pentru realizarea eternității. Eforturile sînt însă zadarnice pentru că legea morții este singurul lucru etern al universului. Cosmosul însuși i se supune și pînă și demiurgul este neputincios în fața ei: și de-ai muri iubito — căci contra morții n-are / nici Dumnezeu putere... (apud G. Călinescu, *op. cit.*, vol. IV, p. 87). Civilizațiile după momentul de înflorire, cînd dau impresia de durabilitate, se prăbușesc înfrînte. Cunoscătorul legii universului putea să prevadă acest fenomen și de aceea Eminescu exclamă împreună cu ecleziastul: *vanitas vanitatum-omnia vanitas*.

Putem așadar conchide că Eminescu socotește inutilă cercetarea istoriei reale întrucît ea nu este decît o monotonă înșiruire de mizerii. A cunoaște trecutul pe calea visului are avantajul de a elimina răul și

de a oferi cercetătorului panorama eforturilor popoarelor de a înfrînge legea inexorabilă a morții. Una din realizările cele mai de seamă ale omenirii a fost civilizația Greciei antice. Ea s-a născut din întunecata mare, simbol al haosului primar, a tins către armoniile celeste și constituit puntea de legătură între mare și cer. Ea a încercat să triumfe asupra caducității prin artă, dar cîntecul lui Orfeu, simbol al cîntecului elin, care reușise să animeze materia neînsufletită a fost înfrînt de moarte[6].

Am afirmat mai înainte că în meandrele istoriei spiritul recunoaște propriile-i aspirații și înfrîngeri. În opera lui Eminescu apare ca o trăsătură dominantă aspirația către lumea transcendenței. El tinde către echilibrul spațiilor uranice, către eternitate, pe care însă nu reușește să le atingă :

> Mă mișc ca oceanul cu suferinți adînci
> ce brațele-i de valuri le-atîrnă trist de stînci.
> Se nalță dar recade și murmură într-una
> cînd lunecă pe negre păduri de paltin luna.

Atît poetul cît și popoarele se ridică aidoma oceanului dar se prăbușesc înfrînți. *Memento mori* este poemul aspirațiilor către eternitate și al prăbușirilor inevitabile ale civilizațiilor. Eminescu este pesimist, deoarece afirmă că moartea este legea supremă : dar constatarea că după fiecare înfrîngere omenirea reia lupta creind o nouă civilizație, că viața nu se recunoaște înfrîntă în ciuda acestei legi și că reizbucnește continuu, constituie latura optimistă a gîndirii sale.

---

[6] Pentru detalii în ce privește episodul Grecia, cf. Gh. Ceaușescu, *Imaginea Greciei și a Romei antice în poemul „Memento mori"* (sub tipar).

TRECUTUL EROIC ÎN CREAȚIA LUI G. COȘBUC

STAN VELEA

Perioadele îndepărtate ale istoriei au suscitat întotdeauna un interes deosebit prin fabulosul lor enigmatic, hotărînd pe mulți scriitori să-și încerce puterile în evocarea unor oameni și fapte adîncite în negura vremurilor. Adesea, pornind această întreprindere temerară, truditorii condeiului n-au avut la îndemînă decît ecourile slăbite ale unor întîmplări modificate simțitor prin trecerea în legendă și circulația orală, resturi de obiceiuri și tradiții restructurate de gustul și fantezia populară în curgerea anilor și schimbarea de lume. Din aceste vestigii încîlcite, plutind în vagul incertitudinii prea arareori împrăștiat de lumina firavă a vreunui document ajuns din veac pînă la noi prin cine știe ce minune, dacă nu prin osîrdia lăudabilă a cutărui anonim iubitor de pergamente colbuite, scriitorul trebuie să aleagă cu migală și răbdare sîmburele bun de aluviunile depuse de trecerea timpului, avînd drept criteriu unic, nu totdeauna infailibil, intuiția artistică, talentul. Se știe că, în crearea unei atmosfere istorice verosimile în conștiința cititorilor contemporani scriitorului, un rol de loc minor îl joacă fantezia combinativă, care, dată fiind penuria documentară, imaginează legăturile cauzale dintre episoade dispersate, le completează și le amplifică, dîndu-le un sens instructiv. Căci, adevăratul creator de opere istorice nu se va mulțumi niciodată numai cu latura anecdotică ori exotică *stricto sensu* a fabulației, ci va tinde întotdeauna să releve învățăminte pilduitoare pentru generațiile prezente și viitoare. Or, tocmai aceasta este puntea de încercare, pe care nu prea mulți reușesc s-o treacă onorabil, cu un succes care să nu poată fi chestionat. Problema se pune altfel atunci cînd inspirația artistului se localizează în vremuri relativ apropiate, în care locul legendarului tradițional, incert, este luat de texte originale sau copiate, care ușurează realizarea unei corespondențe pe linia esențelor între realitatea ficțiunii artistice și aceea *de facto*, mergîndu-se chiar, în multe cazuri, pînă la eliminarea incongruențelor de ordin temperamental și psihologic; nu mai vorbim de factologie și desfășurarea ei în spațiu și timp. Evident însă că și în asemenea împrejurări talentul are rolul hotărîtor în elaborarea operei de artă, care să facă să vibreze puternic sensibilitatea lectorului.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 613 – 628, BUCUREȘTI, 1969

Deşi G. Coşbuc n-a fost prin excelenţă un evocator al istoriei, nici n-a intenţionat să fie, versurile şi scrierile de proză publicistică închinate unor personalităţi ilustre şi evenimente însemnate din trecutul îndepărtat ori apropiat ocupă în întregul operei un volum apreciabil, atestînd o preocupare pînă la un punct constantă, care depăşeşte ocazionalul festiv. Într-adevăr, interesul frecvent pentru tematica istorică nu este întîmplător, corelîndu-se în punctul de geneză cu elanurile patriotice ale poetului, care, la rîndul lor, îşi află rădăcini explicative în anii de creştere şi formare. Situaţia naţională precară a românilor din Transilvania, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nu putea decît să stimuleze foarte timpuriu sensibilitatea patriotică a tînărului stihuitor. Prea nevîrstnic pentru a înţelege bine cele ce se întîmplau în jurul lui acasă, lucrurile se schimbă după ce intră ca elev la liceul grăniceresc din Năsăud, unde mulţi dintre colegi erau fii de oieri, cu căciuli şi iţari. Aici fiinţa încă din 1870 o societate de lectură cu un nume ilustrativ şi antrenant : *Virtus romana rediviva*, care, începînd cu anul 1882, scotea un fel de almanah intitulat *Muza someşeană*, unde erau inserate încercările literare prezentate în şedinţele societăţii. S-au păstrat, firesc, şi lucrări de-ale lui Coşbuc, care, după ce, în clasa a IV-a fiind, e primit membru extraordinar — de obicei se bucurau de acest privilegiu numai elevii claselor a VII-a şi a VIII-a —, în anul şcolar 1882/1883 e ales vicepreşedinte, iar în 1883/1884 preşedinte[1]. În acest cadru propice încep să se şlefuiască, aflîndu-şi suporturi conceptuale, simţămintele patriotice ale celui care avea să devină, după aprecierea entuziastă a lui L. Rebreanu, „cea mai pură şi mai reprezentativă expresie a sufletului românesc"[2]. Aceste avînturi juvenile, curate, ale adolescenţei în plină înflorire au fost bruscate în dezvoltarea lor de fierberea naţională cu accente şovine, pe care poetul a întîlnit-o în centrul universitar Cluj, unde se înscrisese la Facultatea de filozofie şi litere. Atmosfera de tensiune apăsătoare, pomenită de mai toţi biografii lui Coşbuc[3], şi în bună măsură greutăţile de ordin material fundamentează absenţa apetiţiei pentru studiile superioare, întrerupte, de altfel, după numai doi ani, pentru totdeauna. Din această scurtă perioadă de studenţie, în sufletul poetului au rămas unele impulsuri amare de împotrivire, care, deocamdată, nu-şi găsesc o cale de scurgere. Iată de ce nu e de mirare că va urma chemarea lui I. Slavici la *Tribuna* din Sibiu şi se va lăsa antrenat cu înflăcărare în acţiunea de cultivare a limbii româneşti şi de răspîndire a creaţiei folclorice[4]. În poveştile în versuri pe care le-a publicat aici, nu este exclus ca poetul să fi întrezărit un mijloc indirect de afirmare a poporului român, cum şi erau în realitate.

Un efect stimulator şi orientativ în această privinţă l-a avut, indiscutabil, campania largă, iniţiată în publicistica timpului pentru afirmarea aspiraţiilor naţionale. Mai ales după 1889, cînd vine la Bucureşti recomandat de I. Slavici lui Titu Maiorescu, G. Coşbuc nu putea să rămînă indiferent la îndemnurile repetate de a fi uniţi în cuget şi sim-

---

[1] N. Drăganu, *C. Coşbuc, poetul liceului grăniceresc din Năsăud*, în *Transilvania*, LII, 1921, nr. 9—12 (oct.—dec.), p. 837—860.

[2] L. Rebreanu, *Coşbuc (1935)*, vol. *Amalgam*, Bucureşti (f.a.), p. 82.

[3] De exemplu G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 516—517.

[4] Al. Dima, *Cei mai rodnici ani ai vieţii lui G. Coşbuc. Poetul la Sibiu*, 1938, p. 9.

țire, de a lupta pentru înfăptuirea idealurilor patriotice. Un mijloc eficient pentru înflăcărarea sentimentelor naționale era întoarcerea spre trecutul de glorie, evocarea momentelor prestigioase din istoria poporului nostru, realizate cu eforturi unite și sacrificii impresionante, în vremuri de grea cumpănă. Articolul-program al revistei *Semănătorul*, apărută la început sub direcția lui Al. Vlahuță și G. Coșbuc, milita tocmai pe această direcție : „Strîngeți-vă laolaltă, cîți simțiți în voi dorul de muncă și setea sfîntă de adevăr, umpleți-vă sufletele de cea mai adîncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespus de măreție ale străbunilor voștri, încălziți-vă de cea mai entuziastă iubire pentru patria voastră, apărată cu atîtea jertfe, pentru frumusețile acestui pămînt frămîntat cu sîngele atîtor viteji și faceți ca fiecare gînd și pas al vostru să fie pentru binele și înălțarea neamului românesc"[5]. În numărul următor, Coșbuc, pornind de la aprecierea generală a situației în care se găsea literatura, concretiza practic, în articolul *Uniți*, mobilurile cele mai apropiate pentru îndeplinirea cărora toți scriitorii trebuie să-și aducă obolul. Poetul constată cu tristețe că literatura nu se mai află în mijlocul istoriei, al tradițiilor, într-un cuvînt, în mijlocul poporului. Spre deosebire de cronicari, spre exemplu, care trăiau uniți într-un crez național comun : fixarea limbii românești și unificarea culturală a românilor, scriitorii contemporani își consumă fără rezultate vizibile eforturile de creație, dispersați de animozități mărunte. Mai mult, „[...] neavînd un ideal, noi ne apucăm acum să dezlegăm ce-au legat părinții noștri [...]. Noi ar trebui acum să mergem pe urmele lor, să nu risipim ce au adunat ei, și să năzuim a ne lumina poporul ca să-l avem unit și tare. Dar dacă multe lucruri noi facem altfel de cum au făcut ei, hotărît, că în literatură mergem de-a dreptul împotriva lor. Am rupt firul tradițiilor, ne batem joc de credința strămoșilor [...] rîdem în pumni de aspirațiunile naționale și importăm în literatură — în altarul vieții noastre sufletești — cîte și mai cîte bolnave idei și cu totul străine spiritului românesc"[6]. În încheiere Coșbuc conchidea că, dacă prin munca lor nu pot să sporească averea lăsată de înaintași, scriitorii au datoria înălțătoare de a răspîndi în popor tezaurul pe care-l avem. Acesta — opina cu drept cuvînt Coșbuc — trebuia să fie idealul călăuzitor al creatorilor de literatură pînă cînd împrejurările vieții politice aveau să nască un altul, mai stringent actual.

Că acest îndemn nu avea să rămînă numai o declarație mai mult sau mai puțin întîmplătoare, o demonstrează și convingerile intime exprimate în dese rînduri de-a lungul anilor, în multe periodice. Într-un fragment dintr-o prefață la volumul de poezii *Cîntece junești* de N. C. Velo, de pildă, fragment intitulat *Ce ne trebuie nouă, românilor?*, afirma că înainte de toate avem nevoie de entuziasm și conștiință națională, iar pentru aprinderea entuziasmului și limpezirea conștiinței naționale ne trebuie o poezie care să glorifice originea, trecutul istoric al neamului, să preamărească faptele vitejești ale strămoșilor și să insufle mîndrie urmașilor, ca să fie vrednici de părinții lor[7]. Năzuințele patriotice ale

[5] Al. Vlahuță, *Primele vorbe*, în *Semănătorul*, București, I, 1901, nr. 1, p. 1.
[6] G. Coșbuc, *Uniți*, în *Semănătorul*, București, I, 1901, nr. 2, p. 1.
[7] G. Coșbuc, *Ce ne trebuie nouă, Românilor?*, în *Familia*, Oradea Mare, XLI, 1905, nr. 26, p. 309.

lui G. Coşbuc aveau să fie dovedite fără putinţă de tăgadă în primul rînd de creaţia poetică şi contribuţia publicistică tratînd subiecte istorice.

Dacă cineva s-ar aştepta ca, în urma acestor profesiuni de credinţă, G. Coşbuc să fi început o vastă muncă de documentare arhivistică, ar fi repede dezamăgit de constatarea că s-a înşelat. În loc să scuture praful adunat pe cronicile vremurilor de altădată, poetul a mers pe un drum bine bătătorit de alţi confraţi şi înainte şi în timpul lui, apelînd cu predilecţie la tradiţiile orale. Multe dintre figurile prestigioase ale trecutului răzbat în evocările poetice ale lui M. Eminescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu şi alţii, cu însuşirile păstrate de legenda populară. Coşbuc a înclinat şi el spre acest izvor de inspiraţie, determinat fiind şi de structura intimă a talentului său. Aşadar, în atenţia poetului s-au impus în primul rînd personalităţile istorice ale căror virtuţi au fost consemnate şi perpetuate şi de creaţia populară. În consecinţă, nu este vorba de portrete psihologice închegate pe toate laturile, care să alcătuiască o galerie completă a strămoşilor care au luptat pentru destinele neamului românesc, ci mai mult de unele secvenţe caracterologice ori schiţe de profil gravitînd pe orbite puţine, ori fapte care au impresionat în mod deosebit sensibilitatea creatorilor anonimi. Interesul lui Coşbuc pentru istoria naţională pătrunde adînc înapoi, ajungînd pînă în epoca premergătoare formării poporului român. Voind să demonstreze că însuşirile patriotice înălţătoare ale românilor îşi au leagănul de formare încă în preistoria lor, ori poate îndemnat de poeziile relativ numeroase despre Decebal, care circulau în epocă, poetul scrie *Decebal către popor*, în care exaltă iubirea de moşie a conducătorului dac şi demnitatea lui superioară, care nu se vrea întinată de nimic :

Ei sînt romani ! Şi ce mai sînt ?
Nu ei, ci de-ar veni Cel-Sfînt,
Zamolxe, c-un întreg popor
De zei, i-am întreba : ce vor?
Şi nu le-am da nici lor pămînt
Căci ei au cerul lor !

Recent, un cercetător al operei coşbuciene opina că poezia *Decebal către popor* nu este o poezie istorică, deoarece autorul a luat din istorie doar un nume, care-i slujeşte drept prilej pentru a zugrăvi revolta socială[8]. Afirmaţia ni se pare cel puţin discutabilă, fiindcă poetul nu intenţionează să ilustreze aici doar un nume, ci, mai ales, hotărîrea eroului de a-şi păstra libertatea cu preţul vieţii. Poezia are, incontestabil, şi unele rezonanţe sociale contemporane elaborării ei, dar nu i se poate nega tenta istorică dominantă care, la urma urmelor, nu impietează cu nimic valorile sociale pe care le implică. Poate şi pentru că tradiţia istorică exprima modalităţi contradictorii cu privire la felul în care personajul preferă să-şi pună capăt zilelor pentru a nu cădea viu în mîinile duşmanului, poetul şi-a fixat relatarea în momentul care precedă lupta hotărîtoare cu cuceritorii romani, moment în care conducătorul cetelor dace îşi îm-

[8] D. Vatamaniuc, *G. Coşbuc. O privire asupra operei literare*, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 121.

bărbătează oștenii la luptă, argumentul hotărîtor fiind opțiunea pentru moartea de viteaz, în locul supunerii umilitoare :

Din zei de-am fi scoborîtori,
C-o moarte tot sîntem datori!
Tot una e dac-ai murit
Flăcău ori moș îngîrbovit.
Dar nu-i totuna leu să mori
Ori cîne-nlănțuit.

Deși cu unele alungiri și repetiții de idei care diluează episodul, împrimîndu-i o curgere cam sinuoasă, versurile susțin dîrzenia nezdruncinată și semeția lui Decebal în fața dușmanului.

Pe aceeași direcție tematică, însă într-o arie temporală mai apropiată, se plasează și *Moartea lui Gelu*. Relatările tradiționale despre Gelu, ca și cele despre Decebal, erau aproape inexistente. De aceea, nici în această poezie nu vom găsi fapte precise, care să poată fi verificate cu strictețe de istorie. Se știa doar că, încă din secolul al X-lea, în Transilvania luaseră ființă cîteva stătulețe feudale, printre care și voievodatul lui Gelu, care, deși s-au împotrivit din răsputeri, au fost supuse cu forța armelor de regatul maghiar. Cu ajutorul unei construcții interioare mai închegate, poetul înfățișează ultimele clipe dinaintea morții voievodului. Rănit de trei sulițe, care și-au făcut strungă prin trupul lui, și de o săgeată, Gelu este scăpat din iureșul încăierării de murgul credincios. Dar sîngele scurs și durerea pricinuită de rănile grele îi secătuiesc puterile, doborîndu-l de pe cal pe marginea unei ape. Tragismul momentului este subliniat și de cadrul natural :

E noapte-n văzduhuri; și rară
E zbaterea apei, cînd valul
Atinge cu aripa-i malul.

În această ambianță propice, ficțiunea poetică se derulează pe un făgaș care o apropie mult de factura populară, înlesnind realizarea acelei comuniuni depline în planul afectelor între om și animalele domestice, care l-au slujit cu credință și i-au stat aproape în vremuri de grea cumpănă. Procedeul este folosit adesea în creația populară, unde ia forma unui legămînt pe care îl lasă spre îndeplinire ființa amenințată de moarte. Ca în *Miorița*, în care ciobanul moldovean își ruga mioara să-i anunțe mamei sale nunta lui fastuoasă cu mîndra crăiasă a morții. La fel și Gelu, întristat adînc de pierderea oștirii și a țării și simțindu-și sfîrșitul aproape, se adresează calului în tonuri ce amintesc în linie dreaptă de episodul final din balada lui Toma Alimoș :

De-acum tu ... cît va cuprinde
Mantaua, de-asupră-mi o-ntinde
Și-apoi cu picioarele-mi sapă
Mormîntul pe margini de apă,
Și-n urmă cu dinții mă prinde
Și-aruncă-mă-n groapă.

Ca şi în *Mioriţa*, moartea lui va fi plînsă de elemente ale naturii :

Jelească-mă apele Cernii !
Să-mi bubuie crivăţul iernii,
Ca-n taberi al cailor tropot ;
Iar veşnicul apelor şopot
Să-mi pară ca-n ceasul vecernii,
O rugă de clopot.

Eroul se pregăteşte să moară, rugîndu-şi bidiviul ca, atunci „cînd munţii vor fierbe" şi buciumul va chema flăcăii sub steaguri, să vină să-l cheme, şi el va ieşi înarmat, gata să dea năvală în vrăjmaş, căci „cînd e vorba de ţară" sînt vii „şi morţii-n morminte". Calul, simţind parcă amărăciunea din vorbele stăpînului, îşi pleacă trist capul pe pieptul lui şi-l veghează. Agonia eroului este însă întreruptă de vuietul cetelor lui Arpad, care fugăresc oştirea înfrîntă. Gînduri dureroase străbat mintea rănitului : românii şi-au pierdut domnul şi ţara va fi luată în stăpînire de „aduşii de vînturi". În fierbinţeala morţii îşi smulge săgeata, o sloboade cu ultimele puteri spre rîndurile duşmane şi îşi dă sufletul. Gestul, fără a fi valabil în registrul logic, deoarece practic nu putea să aibă nici un rezultat, conferă personajului o aureolă de erou care moare cu arma în mînă, apărîndu-şi glia. Zgomotul luptei se depărtează, ecoul scade şi piere treptat, tăcerea împrăştiată s-adună iarăşi, pe cînd în neguri alunecă o lună bolnavă şi rece. În peisajul nocturn, scăldat de razele astrului stins, doar calul mai veghează ca o „vedenie mută", şi apa se frînge la maluri, repetînd parcă în hohote de plîns ultima rugăminte a mortului :

Cu fierul potcoavei tu-mi sapă
Mormîntul pe margini de apă,
Şi-n urmă cu dinţii mă prinde
Şi-aruncă-mă-n groapă !

Repetiţia acestui motiv nu slăbeşte efectul poetic, ci, dimpotrivă, îl potenţează, punctînd sfîrşitul cu un acord final în tonalitate severă de orgă.

Urmărind cronologic figurile evocate de Coşbuc în poezia sa, nu se poate constata o selecţie anume, care să aibă la bază criteriul importanţei pe care ar fi avut-o înaintaşul în devenirea istorică a ţării. Dacă lui Gelu îi consacră nu mai puţin de douăzeci şi trei de strofe, Negru-Vodă şi Dragoş, Alexandru cel Bun şi Mircea cel Bătrîn sînt enumeraţi fugar într-un şirag de umbre pe care le întîmpină în împărăţia de sub pămînt eroii morţi în războiul pentru independenţă, în *Fragment epic*, poem ce are drept model *Puterea lacrimilor* de poetul indian Amaru[9]. Dar, oricît de puţine sînt cuvintele care pomenesc pe cîrmuitorii de altădată, ele sînt pătrunse de un respect pios pentru memoria lor. Negru-Vodă şi Dragoş au fost străjeri ai ţării, unul la Olt, altul la Prut, iar Alexandru cel Bun, al „cărui nume şi-astăzi codrii-l mai îngînă", e asemuit cu Hector al lui Priam. Tot aşa, Mircea cel Bătrîn, e numit „trăznet al mîniei noastre", care a chemat Dunărea şi munţii ca tovarăşi de luptă

[9] E. Lovinescu, *Coşbuc*, în vol. *Critice*, Bucureşti, 1920, p. 137—149.

împotriva puhoiului turcesc. E aici o aluzie discretă la victoriile principelui român, care aduce în minte răspunsul îndrăzneț al lui Mircea către sultanul Baiazid în *Scrisoarea III* de M. Eminescu. Cugetînd la faptele lui, poetul își exprimă indirect admirația pentru măreția lor, punîndu-și întrebarea dacă cei de azi au atîta simțire în inimi ca să le slăvească după cuviință.

Există însă în curgerea istoriei reprezentanți singulari prin strălucirea lor, ale căror virtuți au prins rădăcini adînci în conștiința poporului. În consecință, nu este de mirare că și poeții s-au aplecat cu atenție sporită asupra lor, proslăvindu-i în poezii numeroase. Unul dintre acești luceferi care străpung umbrele trecutului cu o lumină vie este Ștefan cel Mare, pe care însuși papa îl numea „apărătorul creștinătății". Faptele vitejești i-au fost cîntate de mulți stihuitori de prima mînă. M. Eminescu a scris *Închinare lui Ștefan-Vodă* și *Ștefan cel Mare*, V. Alecsandri a conceput *Altarul mînăstirei Putna*, *Imn lui Ștefan cel Mare*, *Dumbrava roșie* sau a finisat *Ștefan-Vodă și calul* și *Ștefan și Dunărea* ș.a., D. Bolintineanu i-a înălțat prinos de slavă în *Dumbrava Roșie*, *Mama lui Ștefan cel Mare*, și așa mai departe. Și, firește, nici Coșbuc n-a rămas indiferent față de momentul de culme pe care l-a însemnat acest principe în istoria Moldovei. În *Fragment epic* îi acordă un loc important, încercînd o caracterizare de ansamblu a personalității, care corespunde în linii generale cu adevărurile înscrise în cronici :

Suflet mînios și-n toată strălucirea cîtă-n cronici
Scrisă e c-a fost pe vremea cînd el țara stăpînind
A făcut din oaste-un munte și-a-nhățat și regi de plete
Și, arînd de ciudă cîmpul, puse-n jug dușmanii lui—
Pe mănunchiul spadei sale mîna lui tot caldă stete,
Căci el nu știuse-n viață cum s-anină spada-n cui.

Trecerea lui impetuoasă, însoțită de mulțimea de coifuri și de zale, face să se cutremure de spaimă întreg tărîmul celălalt, căci el știe cu aceeași pricepere să-și călăuzească supușii la victorie, dar și să petreacă în urmă cu ei, după ce greul a trecut, ca un bătrîn înțelept și apropiat (*Cîntec*) : „Și-aici e vîntul iernii, — Și dușmanii săi sînt pleavă !". În altă poezie, *Voichița lui Ștefan*, stăruie asupra unui singur episod, revelator însă pentru însușirile caracterologice ale domnitorului. Neamul din care se trage soția lui, Voichița, îi este dușman și uneltește împotriva lui. Prin urmare, Ștefan este pus în situația de a alege între securitatea țării și respectul pentru rudele soției, așadar pentru ea. Fără să stea o clipă în cumpănă, optează pentru prima alternativă. Pornește războiul și înfrînge pe tatăl Voichiței. Odată întors, își izgonește soția la mama ei, spunîndu-i că o dușmănește ca pe toți cei din neamul ei. Ultima strofă însă îl surprinde pe viteazul domnitor singur și dus pe gînduri ; și-a potolit necazul, dar pe doamnă o iubea „Și-ngropînd în coif obrazul, Ștefan-Vodă-acum plîngea". Faima lui Ștefan este așa de mare, încît, în imaginația poetului, și după moarte numele lui poate să înspăimînte pe vrăjmași. De aceea, în balada *Mortul de la Putna*, în care atmosfera este asemănătoare cu aceea din *Umbra lui Mircea la Cozia*, de Gr. Alexandrescu, Ștefan cel Mare se ridică din mormînt și, înfuriat de năvălirea dușmanilor, își cheamă

oştile şi pleacă la luptă. Viziunea e plastică, cu un uşor fior liric conţinut în subtext. Poezia se încheie cu un apel adresat eroului de a spulbera pe duşmani, pentru a-i învăţa că slava şi vitejia lui Ştefan rămîn neştirbite şi după petrecerea lui dintre cei vii. Grija pentru puritatea portretului în mintea urmaşilor îl face pe Coşbuc să ia apărarea domnitorului moldovean împotriva acelora care, revoltaţi de felul cum a fost arat cîmpul pentru sădirea Dumbrăvii Roşii, l-ar fi putut învinovăţi de cruzime. În articolul din *Vremurile vechi* arată că fapte de acest fel, ca şi tragerea turcilor în ţeapă în vremea lui Vlad Ţepeş, erau cu totul obişnuite în perioada istorică respectivă. În împrejurări asemănătoare, alte popoare au procedat la fel, dacă nu mai rău[10].

Aproape la un secol după înmormîntarea lui Ştefan în mănăstirea de la Putna, pe tronul Munteniei se urcă fostul ban al Craiovei, Mihai, a cărui neînfricare proverbială a făcut să fie supranumit Viteazul. Înfăptuirile grandioase ale acestui „pui din oltenescu leu" au hrănit inspiraţia multor mînuitori ai condeiului, poeţi sau prozatori. Ca şi în cazul lui V. Alecsandri în *Odă statuei lui Mihai Viteazul*, ori al lui D. Bolintineanu în *Muma lui Mihai* şi *Moartea lui Mihai Viteazul*, şi la Coşbuc admiraţia poetului pentru cel care a prefigurat într-o străluminare eroică viitorul României unite se transformă într-o adevărată veneraţie. În conştiinţa poetului, însuşirile eroului vizează fabulosul, asemenea celor păstrate de legendă. În *Fragment epic* principele muntean are puteri de-a dreptul năzdrăvane : în zile numărate clinteşte temeiul lumii şi opreşte lumea-n loc. Purtînd numele arhanghelului Mihail, are şi forţa acestuia, astfel încît şi „munţii se retrag din cale-i, iar potrivnica sa bardă intră-n fier ca-n lemnul putred". Dacă oamenii n-ar mai avea foc şi ar fi legiuit ca nimic să nu mai ardă, ochii lui Mihai ar naşte foc, ca un alt Prometeu. Este aici, se pare, consemnarea unei spuse cu mare circulaţie în popor, după care, înainte de a fi domn, fiind condamnat să i se taie capul pe butuc, privirea-i tăioasă şi mîndră l-a înspăimîntat într-atît pe călău, i-a inspirat atîta respect, încît şi-a recunoscut neputinţa de a ucide un asemenea om. Secondat de căpitani viteji, ca Fărcaş, Stoica şi cei doi fraţi Buzescu, Mihai cîştigă victorie după victorie într-un timp record. Numai locurile unde s-au dat bătăliile pot să spună cîte oşti a pierdut sultanul lîngă Neajlov, cît de bine i-a fost nebunului Andrei la Şelimber şi ce spaimă a tras Amurat cînd Mihai era gata să-i spargă poarta şi să năvălească în Ţarigrad. Faima vitejiilor lui Mihai este aşa de mare, încît în lupta de la Călugăreni, descrisă în poezia *Paşa Hassan*, simpla lui apariţie stîrneşte panică printre duşmani :

Pe vodă-l zăreşte călare trecînd
Prin şiruri, cu fulgeru-n mînă.
Înlături s-asvîrle oştirea păgînă,
Căci vodă o-mparte, cărare făcînd.

. . . . . .

Turcimea-nvrăjbită se rupe deolaltă
Şi cade-n mocirlă, un val după val,
Iar fulgerul Sinan, izbit de pe cal
Se-nchină prin baltă.

[10] G. Coşbuc, *Din vremurile vechi*, în *Universul literar*, Bucureşti, XX, 1902, nr. 50, p. 2.

Cu adevărat revelatoare în acest sens este groaza care pune stăpînire pe sufletul lui Hassan Paşa cînd îl zăreşte pe Mihai îndreptîndu-se în goană spre el. Pierit de frică, îşi îmboldeşte calul spre tabără, semănîndu-şi pe drum turbanul şi veşmintele, pe care şi le rupe, părîndu-i-se că îl ţin în loc. În spaima lui nebună, ghiaurul ia proporţii monstruoase — prilej pentru autor de a prezenta indirect meritele eroului, prin optica duşmanului îngrozit de moarte :

Sălbatecul vodă e-n zale şi-n fier
Şi zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda-i din stînga ajunge la cer
Şi vodă-i un munte.

Şi această poezie se remarcă prin capacitatea înnăscută a poetului de a evoca plastic scenele dinamice. Fabulaţia se desfăşoară într-o ritmică susţinută, curgînd într-un limbaj firesc, fără căderi bolovănoase.

După Ştefan şi Mihai urmează iarăşi un şir de personalităţi, cărora Coşbuc le acordă mult mai puţine versuri decît celor doi predecesori. Cu toate acestea, unii dintre ei s-au impus în amintirea contemporanilor şi a urmaşilor prin unele trăsături distincte ale caracterului lor. Ioan-Vodă era cumplit la mînie, neiertător cu duşmanii ţării şi scut puternic de apărare poporului de rînd (*Golia ticălosul*, *Fragment epic*), iar primul domnitor al principatelor unite, Al. I. Cuza, se remarcă printr-un acut spirit al dreptăţii, pe care căuta s-o aplice oriunde putea. În articolul *Amintire istorică*, G. Coşbuc povesteşte una dintre multele relatări care circulau pe seama lui Cuza. Îmbrăcat civil, Cuza se plimba odată prin Bucureşti cu un sergent la treizeci de paşi în urma lui. Ajuns în faţa cazărmii de pe Izvor, se răsteşte la soldatul de planton, cerîndu-i să-i prezinte arma. Faţă de impasibilitatea ostaşului, Vodă îi declară că el e cel care le dă pîine..., dar soldatul îl goneşte, învinuindu-l că pîinile sînt prea mici şi necoapte. Cuza ia măsuri pentru îndreptarea lucrurilor[11]. Slabă, alunecînd în consideraţii lăturalnice şi minore, este poezia *Oltenii lui Tudor*, închinată negurosului pandur ridicat în 1821 împotriva împilării şi a veneticilor parveniţi. Pe o singură direcţie psihologică este înfăţişat şi aprigul Ştefăniţă, în poezia *Ştefăniţă Vodă*. Aceeaşi impulsivitate a firii, necenzurată de nimic, care l-a făcut în dese rînduri să ia hotărîri pripite şi păgubitoare intereselor ţării, aducîndu-i în cele din urmă moartea prin otrava administrată de propria soţie, la îndemnul boierilor, l-a determinat şi pe Delavrancea să-şi numească drama *Viforul*. În poezia lui G. Coşbuc, această dominantă tipologică se desprinde cu pregnanţă dintr-o singură întîmplare care constituie, de fapt, miezul epic : certîndu-şi boierii că n-au cai mai buni, aceştia se plîng de sărăcia în care i-au adus duşmanii. Drept răspuns, Ştefăniţă descalecă, îl urcă pe spătar în loc şi, scoţînd frîul fugarului, îl loveşte peste ochi. Roibul,

[11] G. Coşbuc. *Amintire istorică*, în „Albina", Bucureşti, I, 1898, nr 31, p. 964.

înnebunit de lovitură, porneşte turbat, sugerînd moartea iminentă a călăreţului :

Cu ochii-nchişi şi fulgerat
De spaima loviturii,
Se-nalţă roibu-nviforat,
S-azvîrle-n lături şi turbat
Ia cîmpu-n goană, îndreptat
Spre ripele pădurii.

În afară de povestirea propriu-zisă, de purtarea-i necugetată cînd se află sub imperiul furiei oarbe, temperamentul coleric al tînărului domn este accentuat de poet şi prin dinamica versului, al cărui ritm sprinten se reliefează şi printr-o curgere cu sonorităţi verbale aproape onomatopeice :

Cu grabnicele sărituri
A sprintenei lăcuste
Apare-un cal la cotituri.
Nechezul înspumatei guri
Speria tăcerea din păduri
Şi pacea văii-nguste.

Intrarea aceasta vijelioasă a personajului pe scena în care se consumă episodul şi, implicit, în cîmpul vizual al lectorului pregăteşte expresiv gestul nesăbuit care urmează după aceea, cînd intuieşte un reproş în cuvintele spătarului. Iată deci că poetul nu s-a mărginit numai la evocarea personalităţilor istorice care au adus o contribuţie meritorie la propăşirea ţării lor. Atunci cînd a avut ocazia, în poezia *Ştefăniţă Vodă*, de exemplu, a înfăţişat şi domnitori, ori sfătuitori din jurul lor, a căror prezenţă efemeră în fruntea statului a fost consemnată de tradiţie ca o vreme de restrişte. Că este aşa, o dovedeşte, printre altele, şi poezia *Golia ticălosul*, în care Coşbuc înfierează trădarea domnului şi a ţării. Faţă de patriotismul luminos al lui Decebal şi Mircea, ori Ştefan şi Mihai, faţă de cel al lui Ioan-Vodă cel Cumplit, care a încercat cu o armată mică să se împotrivească urdiilor nenumărate ale sultanului, fapta lui Golia apare cu atît mai reprobabilă. Împins de patimi şi calcule mărunte, în lupta de la Cahul trece de partea turcilor cu tot pîlcul de oaste pe care îl comanda. De aceea, ura moldovenilor se îndreaptă în primul rînd împotriva trădătorilor care sfîrşesc nimiciţi între iureşul năvalnic al foştilor tovarăşi de arme şi cetele spahiilor. Pedeapsa lor nu se încheie însă pe pămînt, ci continuă şi după moarte. În noaptea iadului din urmă, în care viscolul iernii suflă fără încetare, mişeii lumii stau prinşi în gheaţă pentru totdeauna ; durerea lor e groaznică şi truda lor veşnică. Aceasta este răsplata cuvenită lui Golia, care se zbate şi se vaietă neputincios între Cain şi Iuda. Poetul recurge, aşadar, şi la ficţiuni biblice pentru a scoate în evidenţă ticăloşia trădătorului.

În intenţia de a readuce în atenţia contemporanilor trecutul de slavă, G. Coşbuc nu s-a mulţumit să rememoreze numai personalităţile însemnate, eroice sau nu. Imaginea vremurilor îndepărtate îşi întăreşte culoarea şi contururile şi prin amintirea unora dintre evenimentele sau împrejurările în timpul cărora poporul român a dat dovadă de calităţi superioare. E adevărat, în poezia şi proza publicistică rămase de la cel

care a scris *Nunta Zamfirei*, momentele de acest fel nu sînt prea numeroase. Cîteva se cuvin totuși pomenite. În articolul *Românii ținînd drumul lui Napoleon cel Mare*, povestește o întîmplare din istoria militară a românilor din Transilvania, prin care demonstrează că vitejia soldaților români este recunoscută și peste hotarele patriei. Luptînd împotriva austriecilor în timpul campaniei din Italia (1796—1797), la Arcole — pod de care depindea soarta întregii armate austriece — Napoleon a întîmpinat o rezistență deosebită, pentru care a avut numai cuvinte de laudă. Podul era însă apărat de un batalion de soldați români din nordul Transilvaniei. Episodul este consemnat ca atare și de cunoscutul scriitor polonez Stefan Żeromski (1864—1925), în romanul *Cenușa*, în care descrie contribuția regimentelor poloneze care luptau sub comanda lui Napoleon. Situația românilor înrolați în armata austriacă era, pînă la un punct, asemănătoare cu a soldaților polonezi. Coșbuc revine indirect asupra acestui fapt în poezia intitulată *În spital*. În timp ce vizita soldații răniți care se aflau într-un spital din Veneția, împăratului habsburg i se povestește despre eroismul pîlcului de români care au stăvilit năvala dușmanului pînă ce s-a retras toată armata. Unul dintre ei, cel pe care îl are în față, rănit grav, a desprins cu dinții pînza steagului, a ascuns-o în sîn și s-a întors așa printre vrăjmași. Împăratul, adînc impresionat de curajul și dîrzenia lui, îl sărută pe frunte, în semn de recunoștință. De altminteri, vitejia românilor din armata austriacă este pomenită deseori în lucrările de istorie și dată drept exemplu[12]. Spiritul războinic și statornicia în luptă le-au moștenit românii de la strămoșii lor romani și daci. Ele s-au păstrat neștirbite sub urgia vremurilor, din cînd în cînd strălucind magnific în iscusința militară a unui Ștefan cel Mare ori Mihai Viteazul[13].

Un moment de care G. Coșbuc își aduce aminte cu mîndrie este și adunarea de la Blaj, în 1848, ale cărei împrejurări le evocă în articolul *Cîmpia libertății*.

Coșbuc insistă asupra promptitudinii cu care au răspuns românii la această chemare. Se știe că „congresul" n-a avut rezultatele scontate și a urmat acțiunea militară sub comanda lui Avram Iancu. Totuși adunarea de pe Cîmpia Libertății — remarcă autorul — rămîne un mare eveniment în istoria neamului românesc: ea a fost, negreșit, cea mai puternică manifestare națională a românilor de peste munți. E un exemplu de entuziasm și conștiință națională, o dovadă elocventă că, atunci cînd intră în joc drepturile lor, românii sînt iuți și perseverenți și că, la vreme de primejdie, se pot scula ca o națiune înarmată, poporul întreg putînd fi adunat sub arme în cîteva zile[14]. Același spirit patriotic s-a desprins și din eforturile care s-au cheltuit cu prilejul Unirii Principatelor, în 1859. Trecînd în revistă piedicile peste care a trebuit să se treacă atunci, Coșbuc face o incursiune retrospectivă, subliniind sprijinul primit din partea Franței și Angliei[15].

---

[12] G. Coșbuc, *Românii ținînd drumul lui Napoleon cel Mare*, în Familia, Oradea Mare, XXXVIII, 1902, nr. 15, p. 172—173.

[13] G. Coșbuc, *Iscusința militară a românilor*, în Albina, București, XI, 1908, nr. 25, p. 732—733.

[14] G. Coșbuc, *Cîmpia Libertății*, în *Familia*, Oradea Mare, XXXVIII, 1902, nr. 17, p. 210—202.

[15] G. Coșbuc, *Unirea principatelor*, în *Albina*, București, II, 1899, nr. 17, 514—525.

Evenimentul care a reţinut cel mai mult atenţia lui Coşbuc a fost, incontestabil, războiul pentru cucerirea independenţei naţionale. Unele dintre poeziile incluse în ciclul *Ziarul unui pierde-vară* (1902), cele mai multe din volumul închegat cu un an mai tîrziu, *Cîntece de vitejie* (1903), şi cele două cărţi de proză : *Războiul nostru pentru neatîrnare* (1899) şi *Povestea unei coroane de oţel* (1899) sînt consacrate acestui război. Entuziasmul cu care l-a comentat Coşbuc este prea susţinut şi prea de lungă durată pentru a fi socotit întîmplător. Fiindcă, pe lîngă preocuparea pentru trecutul istoric, frecventă în epocă, se pare că, mai ales după intrarea poetului în comitetul redacţional al revistei *Albina*, Coşbuc începe să fie considerat, într-un fel, ca poetul oficial şi, în consecinţă, i se „sugerează" de multe ori să scrie versuri cu caracter ocazional. După cum s-a mai spus, sînt motive care pledează pentru afirmaţia potrivit căreia cele două volume de proză sînt scrieri de popularizare, comandate[16]. Aceste lucrări, la care se adaugă o serie de ode şi imnuri care poleiesc ditirambic pe membrii familiei regale, reprezintă tributul plătit de poet pentru „cinstea" de a fi socotit poet oficial. Atît *Războiul nostru pentru neatîrnare*, cît şi *Povestea unei coroane de oţel* au fost publicate şi în periodicul *Tribuna poporului*. Realizarea artistică îndoielnică a multora dintre episoadele narate şi unele accente promonarhice, care nu-şi află suficiente temeiuri explicative în realitate, au făcut ca cele două cărţi să fie judecate, pe bună dreptate, cu multă asprime de istorici literari de prestigiu[17]. Sînt totuşi unele pagini — s-a mai afirmat[18] — a căror expresivitate şi densitate de acţiune le conferă valori antologice. Măcar acestea, dacă nu şi celelalte, ar merita o cercetare mai amănunţită.

O soartă oarecum schimbată au avut-o poeziile care au legătură directă sau indirectă cu războiul pentru independenţă. Spunem oarecum schimbată, deoarece şi faţă de ele au fost exprimate destule rezerve în istoriografia literară, apăsîndu-se poate exagerat de mult asupra laturii lor convenţionale. Este, credem, motivul pentru care nici nu s-au bucurat de o prezentare mai aprofundată, fiind expediate de cele mai multe ori prin cîteva aprecieri generale. Nici în proză şi nici în poezie Coşbuc nu a fost un cronicar al războiului. De altminteri, scriitorul însuşi afirma acest lucru în prefaţa la volumul *Războiul nostru pentru neatîrnare*, lămurind că intenţia lui nu este să facă un istoric strîns al luptelor. A selectat, prin urmare, anumite momente pe care le-a crezut mai semnificative, se înţelege, în această alegere un rol de prim ordin avîndu-l factura artistică a talentului său. Pe această linie se poate remarca predilecţia pentru scenele cu desfăşurări vizuale, dinamice, exterioare, de exemplu. Afirmaţia este valabilă şi pentru poezie. Imaginea războiului din 1877—1878, atîta cîtă se desprinde din opera lui Coşbuc, o spunea încă Dobrogeanu-Gherea, este aceea expusă, indirect, prin modul de a înţelege şi a simţi al soldatului provenit din ţărănime, a cărui percepţie nu e complicată în nici un fel de rafinamentele culturii. De aceea, tablourile, acţiunile se realizează într-o curgere plină de naturaleţe, fără spectaculozităţi verbale ori factologice, care să depăşească planul vero-

[16] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti 1941, p. 524.
[17] *Ibidem*.
[18] Cf. D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. 148—149.

simil. Reacțiile sufletești, chiar atunci cînd sentimentele înregistrează intensități de extremă, rămîn firești, omenești. Războiul este răsfrînt, așadar, prin umanul țărănesc, ceea ce nu exclude însă obiectivitatea prezentării istorice de ansamblu. Secvențele înfățișate, deși dispersate în ordinea relației imediate, se ordonează într-o desfășurare coerentă pe niște direcții mai generale, reușind să înjghebeze un tablou cît de cît rotund și autentic în aspectele pe care le creionează. Poezia *Recrutul* descrie, astfel, un moment care se petrece cu mult înaintea încleștării propriu-zise, autorul oprindu-se îndelung asupra discuției ce are loc între doi frați, dintre care unul va pleca la oaste. Flăcăul se desparte cu inima grea de cei de acasă, de satul întreg, dar o grijă amară îi apasă sufletul cînd se gîndește că trebuie să-și lase iubita singură. Dar, fiindcă știe că nu se poate împotrivi — țăranul nu se ducea niciodată cu voioșie la armată —, își roagă fratele să i-o păzească; s-o țină de vorbă la horă și s-o joace numai ca pe o soră, căci ea e atît de neajutorată, încît, dacă ar strînge-o în brațe, s-ar lăsa în voia lui, deși acasă ar plînge amarnic zile întregi. Îl sfătuiește, de asemenea, să nu-i ție calea, să n-o sărute și să nu o petreacă acasă; însă trebuie să fie cu ochii pe casa lor, ca să știe s-o ferească de primejdie; e frumoasă și dorul a ursit-o să le cadă dragă tuturor. La gîndul că vreun flăcău din sat ar îndrăzni să vină seara la casa ei, gelozia recrutului — accentuată măiestrit de calitățile prozodice ale poeziei — răbufnește pătimaș:

De-i vedea pe cineva
Pe la ei, în fapt de seară,
Prinde-l într-adins ca-n glumă:
Frînge-i gîtul și-l sugrumă.
Ca pe-o fiară
Nu-l cruța!

Mai înainte încerca să-l înduioșeze, acum îl îndeamnă și la crimă, de va fi nevoie. Cît despre păcatul uciderii, îl va lua asupra lui pe pămînt și în fața lui Dumnezeu. Convorbirea dintre cei doi frați se sfîrșește printr-o amenințare teribilă din partea celui care pleacă: dragostea lui este așa de mare, încît nu se va da în lături de la nimic. Dacă nu o va găsi tot a lui, așteptîndu-l cu drag, va face moarte de om:

Poartă-i grija! Tot a mea
S-o găsesc, tot dor să-mi poarte!
Dar de nu-i păzi-o bine,
Ți-ai găsit dușman în mine,
Căci fac moarte
Pentru ea.

Simțămintele care animă pe tînărul recrut sînt expuse la persoana întîi, reieșind în toată intensitatea lor din rugăminții, sfaturile și amenințările cu care își asaltează fratele. Este una dintre poeziile lui Coșbuc care conțin un lirism mai profund, ce nu se grefează pe nici un schelet faptic. Greutățile războiului apar abia cînd cele două părți beligerante se află față în față, mai precis, o dată cu începerea ostilităților care se vor sfîrși cu încercuirea turcilor la Plevna. Privațiunile pe care le îndură soldații nu sînt de loc idilizate de poet. Pe cîmpia

Smîrdanului s-a lăsat un ger cumplit, care îngheaţă vorbele şi pe buzele celor mai veseli. Ascunşi în cortul îngropat în zăpadă, ascultînd vaierul vijeliei şi răbufnirea tunurilor, ostaşii sînt năpădiţi de luminoase aduceri-aminte Sărbătoarea Crăciunului în tabără nu seamănă cu bucuria şi îndestularea pe care fiecare le încercase acasă. Aici hrana e săracă şi frigul pătrunzător, iar amintirile cu atît mai puternice. De aceea, unii oftează adînc, cuprinşi de jale, gîndindu-se că în casa în care s-au născut, în vreme ce ei îndură chinuri nespuse aici, ospeţiile se ţin lanţ. Imaginea celor dragi adunaţi în jurul mesei încărcate — nevasta, numai inimă şi suflet, avînd pentru fiecare o vorbă bună, odorul din leagăn care se căzneşte de zor să-şi ducă piciorul la gură ori bunicul care se trage spre fereastră, ca să privească blajin la ceata de flăcăi şi fete care se bat cu zăpadă — stoarce lacrimi amare din ochii multora. Acolo e o fericire adîncă, iar

> Aici, în pierduta cîmpie
> Sînt ninse cărările-acum,
> Se zbuciumă vîntu-n mînie,
> Iar corbii-n pribeagul lor drum
> Dau roate prin zarea pustie !
> (*Crăciunul în tabără*).

Şi mai cruntă este viaţa la Plevna. Asalturile se succed la intervale foarte scurte, dar multe din ele, cu toată vitejia soldaţilor, sînt respinse cu pierderi grele (*Coloana de atac*). Intuindu-şi, parcă, priceperea în descifrarea momentelor de luptă înverşunată între asediaţi şi asediatori, Coşbuc insistă îndeosebi asupra ciocnirilor de forţe dezlănţuite, pe care le relevă cu multă uşurinţă. *Dorobanţul*, *Coloana de atac*, *Povestea căprarului*, *Raport* şi altele sînt tot atîtea scene de luptă creionate cu un dinamism molipsitor. În treacăt fie spus, calităţile de narator pe care le vădeşte Coşbuc în aceste secvenţe ne îndreptăţesc să afirmăm că ar fi putut să descrie magistral bătălii de proporţii epopeice; pentru aceasta însă, era necesar un spor de sintetizare care să sugereze viziunea de ansamblu a cîmpului de bătaie. Poetul vede bătălia doar fragmentar, ca şi cînd ar fi plasat foarte aproape de ea, dacă nu în chiar lăuntrul ei; acolo unde priveşte, descripţia e mai totdeauna vioaie şi la obiect, dar tabloul general nu se încheagă în imaginaţia cititorului, el scăpînd, de fapt, şi atenţiei autorului. Cu toate suferinţele îndurate, ostaşul ţăran nu-şi pierde cu totul voia bună. Este caracteristică sub acest raport poezia *Cîntecul redutei*, din care se degajează un umor sănătos, izvorît dintr-o privire asupra celor înconjurătoare, optimistă în esenţa ei.

În asemenea împrejurări năprasnice, se înţelege că eroismul este un fapt cu totul obişnuit; nici pe departe nu este vorba de un eroism de paradă. În *Povestea căprarului*, un căprar, al cărui frate fusese ucis în iureşul asaltului, se retrage purtîndu-l în spate. Cultul familiei, atît de puternic în conştiinţa ţărănească, nu-i permite să-l părăsească printre duşmani. Ajuns din urmă, îl apără pînă cînd el însuşi e strivit de năvala turcilor. Orice palmă de pămînt se cîştigă cu jertfe nenumărate; orice atac, respins ori victorios, se termină cu mulţimi de oameni care-şi dau sufletul avînd în minte pe cei lăsaţi acasă (*Coloana de atac*, *Dorobanţul*). În *O scrisoare de la Muselim Selo*, încropită de un camarad după

moartea eroului, Ion întreabă de copilul pe care l-a lăsat „cu creștetul cît masa", de juncanii pe care voia să-i cumpere de la popa, rugîndu-și mama să-i spună nevestei să-și ia o coasă nouă, căci inima i se înfioară de plăcere la gîndul că va mai vedea

Cum cade iarba în fața (lui)
Și- (i) bate-n plete vîntul.

Victoria finală este plătită cu zeci de mii de victime, care se îndreaptă în cortegii nesfîrșite spre tărîmul celălalt, unde-și vor întîlni strămoșii pieriți, ca și ei, pentru țară (*Fragment epic*). Celor care și-au sacrificat viața pentru independența patriei, le închină Coșbuc poeziile *Pe dealul Plevnei* și *De profundis* — ecouri pioase ale luptelor din jurul Griviței — în care poetul îi îndeamnă pe locuitori să-și poarte mai ușor plugul și grapa peste locurile de aprigă „cumplire", pe unde orice călător se strecoară cu frică :

Pe sub dealul de la Plevna
Doarme spaima și fiorul —
Plin de grijă și-n tăcere
Se strecoară călătorul
Prin pustiul loc de-omor.
Eu mă tem de-un semn, de-o șoaptă,
Căci din gropile tăcute
Vor ieși cei morți cu vuiet,
Sute-n luptă iar cu sute,
Repetînd pieirea lor !

Considerată în totalitatea ei, poezia lui G. Coșbuc închinată trecutului național, secondată de publicistică, se distinge prin caracterul ei dominant epic. Opera poetică în ansamblu implică tenta narativă — O. Densusianu susținea că trebuie să ni-l închipuim mai degrabă ca un temperament epic[19] —, dar această notă caracteristică este evidentă mai ales în poeziile inspirate din istorie. Pînă și în poeziile programatic confesionale prin temele abordate, ca *Recrutul* sau *Murind*, lirismul se exteriorizează tot prin energii epice, este deci mai mult conținut, decît explicit. Stările sufletești, puternice, răzbat la suprafață îndeosebi prin manifestările pe care le determină în planul acțiunilor. Aplecarea aceasta expresă spre desfășurarea dinamică în timp și spațiu se întemeiază, socotim, și pe talentul inegalabil cu care poetul știe să imprime ritmul viu, mișcarea oricărui subiect pe care-l tratează. Ca tonalitate afectivă, în poeziile în discuție, Coșbuc se apropie mai mult de linia lui Alecsandri, decît de aceea a lui Eminescu. Dar, în vreme ce la autorul *Lăcrămioarelor* este lesne sesizabilă o anume jovialitate predominantă chiar în situațiile cele mai trudnice — *Peneș Curcanul*, de pildă —, poetul ardelean evidențiază, se pare, cu osebire latura dramatică și tragică a războiului. Pe de altă parte, versul este cu mult mai cizelat la cel din urmă, vizînd virtualitatea stilistică. Limba simplă, firească, scutită de asperități supărătoare, dă impresia de oralitate, asemănîndu-se cu cea populară, fără a se confunda însă cu aceasta, care este mai la-

[19] O. Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, București, (f.a.), p. 340—349.

pidară şi mai directă, nu atît de discursivă. În ceea ce priveşte conţinutul poeziei şi al publicisticii legate de vremurile vitejiilor trecute, personalităţile falnice, faptele lor de arme şi momentele de slavă evocate cu înflăcărare şi respectuoasă iubire, sentimentele patriotice glorificate şi eroismul prestigios confirmă profesiunea de credinţă exprimată de Coşbuc în poezia *Poetul*:

Sînt suflet în sufletul neamului meu
Şi-i cînt bucuria şi-amarul —
În ranele tale durutul sînt eu,
Şi-otrava deodată cu tine o beau
Cînd soarta-ţi întinde paharul.

. . . . . .

Izvor eşti şi ţinta a totul ce cînt —
Iar dacă vrodat-aş grăi vrun cuvînt
Cum nu-ţi glăsuieşte scriptura,
Mă fulgeră-n cer, tu, cel mare şi sfînt,
Şi-nchide-mi cu fulgerul gura !

G. CĂLINESCU.
ORIGINEA ȘI ANII DE FORMARE CA ELEV

M. I. DRAGOMIRESCU

Au trecut aproape cinci ani de la moartea lui G. Călinescu. Cu fiecare clipă, omul se retrage în umbra amintirilor, a documentelor și se construiește imaginea scriitorului, criticului și istoricului literar care-și va găsi conturul sigur cu vremea, dincolo de detractări și idolatrii.

Nu cred însă că este util pentru cunoașterea lui G. Călinescu să lăsăm ca viața lui să se estompeze cu totul în fața operei. Înțelegerea omului va clarifica multe aspecte ale acestei originale personalități literare. Și este bine ca precizările biografice să vină cît mai repede, pentru ca cei care poartă cu ei amintiri să nu dispară iar materialele documentare să nu se piardă.

Și unele și altele vor fi necesare celui care va scrie monografia despre G. Călinescu.

★

G. Călinescu s-a născut la 19 iunie 1899, la Spitalul Filantropia din București, strada Filantropiei, nr. 5, ca fiu natural al Mariei Marin Vișan[1]. A fost botezat la biserica Schitu Măgureanu[2].

Maria Marin Vișan s-a născut la 17 mai 1874 în comuna Dobroteasa din nordul județului Olt, tatăl, Marin Vișan, avînd 40 de ani iar mama, Dumitra avînd 26.

Maria Vișan, orfană, locuia împreună cu fratele ei, căsătorit, care — gelos și violent — își bătea soția și sora. De aceea Maria Vișan și cumnata ei și-au luat lumea în cap, fugind împreună de acasă. Au trecut Oltul pe-o plută și au plecat cu trenul spre București. Ceferistul Constantin Călinescu, văzînd-o stingheră în Gara de Nord pe Maria Vișan care n-avea decît vreo 16 ani a luat-o acasă ca femeie de serviciu.

---

[1] a) Extrasul din registrul de nașteri din 21 iunie 1899, nr. 4607, al Primăriei Sectorului Galben din București. b) Anexele nr. 1 și 2 (fotocopii ale matricolelor școlare ale cls. I A, 1910 — 1911, și cls. a II-a A, 1911—1912, din arhiva gimnaziului „Cantemir Vodă" din București.

[2] Profira Sadoveanu, *De vorbă cu G. Călinescu*, în volumul *Domniile lor domnii și doamnele*, București (1937), p 107.

Cumnata Mariei Vişan, după ce s-a descurcat cum a putut un timp în Bucureşti, s-a reîntors în sat, unde s-a recăsătorit[3].

Maria Marin Vişan (Mariţa, cum i se zicea în casa lui Constantin Călinescu) era inteligentă, îi plăcea să spună poezii, era cam rea de gură. A murit la 15 noiembrie 1958, fiind înmormîntată la Cimitirul Herăstrău.

Tatăl lui G. Călinescu, după informaţii de familie, a fost Tache Căpităneseu (Capitanovici), funcţionar la C.F.R., fratele Mariei Călinescu. Familia nu i-a îngăduit nici să se căsătorească cu Maria Vişan, nici să-şi recunoască copilul. O fotografie din arhiva G. Călinescu îl arată pe Tache Căpităneseu, voinic, cu barbă şi cu o privire energică. El s-a sinucis. Apare în *Cartea nunţii* sub chipul profesorului Silivestru Capitanovici, împiedicat să se căsătorească de femeile din „casa cu molii", şi care se sinucide, ca şi modelul lui din viaţă.

Abia la 17 martie 1907, Constantin şi Maria Călinescu, l-a adoptat pe fiul Mariei Vişan, care a devenit astfel Gheorghe Călinescu[4]. Adoptarea s-a făcut probabil şi din cauza şubrezirii sănătăţii lui Constantin Călinescu, care a murit în acelaşi an. Maria Călinescu a murit la 2 februarie 1947.

În familia Călinescu mai era un copil cam de aceeaşi vîrstă cu fiul Mariei Vişan: Niculae T. Argeşeanu, nepot de soră al Mariei Călinescu. El trăieşte azi la Cîmpulung-Muscel.

Nu de puţine ori G. Călinescu va fi fost pus în inferioritate materială şi morală, situaţie care desigur a lăsat urme adînci în sufletul copilului dotat cu o deosebită sensibilitate şi cu o rară inteligenţă.

O fotografie din clasa a III-a primară[5] îl arată pe G. Călinescu în rîndul de jos, stînd turceşte, îmbrăcat într-o modestă uniformă de şcolar, cu o înfăţişare de tristeţe şi de modestie, deosebită de a colegilor, gătiţi cu haine arătoase, cu fundă, cravată, lanţ de ceas etc.

Complexele care l-au apăsat în copilărie şi adolescenţă, traumatismele psihice nu puteau rămîne fără consecinţe asupra caracterului său şi este de presupus că au găsit forme de manifestare în relaţiile cu oamenii şi de sublimare artistică în creaţia literară.

Multe personaje principale din opera lui G. Călinescu au o situaţie familială neclară: Jim, printre mătuşile din „casa cu molii", Felix, şi mai ales Otilia, în casa lui Costache Giurgiuveanu. Eroii autobiografici din opera lui Călinescu nu trăiesc ocrotiţi de dragostea părinţilor sau a bunicilor, ci printre o adunătură hilară de mătuşi, unchi, veri etc., faţă de care autorul nu-şi ascunde disprețul, antipatia.

★

Ca fiu al Mariei Vişan, G. Călinescu a locuit în casa lui Constantin Călinescu, pînă la 4 ani în str. Gh. Şincai din Bucureşti, apoi, probabil urmînd peregrinările ceferistului, la Botoşani, pe Calea Naţională, nr. 99.

---

[3] Informaţiile acestea, ca şi altele care vor urma, sînt luate de la d-na Vera Călinescu, pentru care-i mulţumesc şi pe această cale.

[4] Sentinţa Tribunalului Iaşi, Sectorul II, nr. 49, din 17 martie 1907, înscrisă în registrul de născuţi, Oficiul stării civile Iaşi, la nr. 593, din 1907.

[5] Anexa nr. 5 reproduce o fotografie a elevilor clasei a III-a a şcolii primare „Cuibul cu barză" din str. Ştirbei Vodă, Bucureşti. Ea mi-a fost pusă la dispoziţie cu multă amabilitate, de dl. Constantin Vasiliu, pensionar, fost coleg cu G. Călinescu în clasele a III-a şi a IV-a primară.

„... Primele mele amintiri — scrie G. Călinescu — sînt din Botoşani, unde am copilărit. Cînd în primăvară (1947, cînd era deputat de Botoşani, n.n, M.D.) am fost la Botoşani, am dat o raită în goană oraşului şi îndeosebi am examinat casă cu casă o bună porţiune din Calea Naţională. Însă locuinţa în care am copilărit n-am aflat-o"[6].

Mai tîrziu, venind la Botoşani împreună cu membrii Institutului de istorie şi teorie literară, a recunoscut locuinţa copilăriei :„După ezitări, ne-a arătat o casă arătoasă, amintindu-şi ruşinat de dificultăţile cu care, pe cînd era mic, urca treptele de la intrarea principală"[7]. La Botoşani, G. Călinescu a învăţat să scrie şi să citească înainte de vîrsta şcolarităţii.

„La Iaşi mi-am continuat „studiile" — îşi aminteşte G. Călinescu —, înscriindu-mă în clasa întîi primară a Şcoalei Carol I, din str. Toma Cozma, o clădire de cărămidă roşie. Accesul la ea, din strada Păcurari, unde şedeam (la nr. 27, n.n., M.D.), era cam dificil iarna pe ger... În aceea epocă aproape n-am cunoscut mai mult decît strada Păcurari, cu Rîpa galbenă şi o dată la Teatrul Naţional unde am luat un premiu[8].

La Iaşi a urmat clasa întîi primară în anul şcolar 1906—1907, clasa a II-a primară în 1907—1908 şi o parte a clasei a III-a în 1908—1909, avînd învăţător pe M. I. Roiu.

G. Călinescu a absolvit clasele a III-a şi a IV-a în Bucureşti, la Şcoala primară „Cuibul cu barză" din strada Ştirbei Vodă, unde l-a avut institutor şi director pe Mumuianu[9].

În perioada studiilor primare din Bucureşti, G. Călinescu locuia în strada Ştirbei Vodă, nr. 38, după o însemnare din arhiva Călinescu. Valeriu Ciobanu dă aceeaşi stradă, dar numărul 140[10].

Cele patru clase gimnaziale au fost făcute de G. Călinescu la gimnaziul „Cantemir-Vodă", iar clasele a V-a şi a VI-a modernă la liceul „Gheorghe Lazăr", din Bucureşti. În 1916, din pricina războiului, G. Călinescu a plecat ca cercetaş la Iaşi, unde, îndurînd mari lipsuri, şi-a pregătit particular clasa a VII-a, urmînd şi cursurile organizate pentru elevii refugiaţi, printre altele cel ţinut de profesorul de franceză I. D. Ştefănescu, (aşa cum mi-a comunicat d-l Ionescu Zane, pensionar, fost coleg la liceul „Lazăr", şi care reîntîlnindu-se la Iaşi cu G. Călinescu, s-a pregătit împreună cu el pentru examenul de absolvire a clasei a VII-a).

★

Informaţiile pe care le dă G. Călinescu despre studiile lui gimnaziale sînt contradictorii.

După ce în 1937 scrisese „Sînt 25 de ani şi mai bine de cînd, *elev* la *gimnaziul Cantemir*, (s.n.) l-am văzut pentru întîia oară pe dl. Gr. Tăuşan"[11], în cunoscutele *Rememorări* greşeşte afirmînd că a fost elev

---

[6] G. Călinescu, *Rememorări*, în „Viaţa românească", XVIII, nr. 6, iunie 1965, p. 14. Reprodus din „Naţiunea", 25 dec. 1947, p. 5 şi 11.

[7] Valeriu Ciobanu, *G. Călinescu*, în „Revista de istorie şi teorie literară", Tom. 15, 1966, nr. 3, p. 498.

[8] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 17.

[9] Anexa nr. 5.

[10] Valeriu Ciobanu, *op. cit.*, p. 499.

[11] G. Călinescu, *Cronică literară ... Gr. Tăuşan, Orientări filozofice*, în „Adevărul literar şi artistic" XVIII. Seria III, nr. 863, 20 iunie 1937, p. 15.

la *gimnaziul Șincai* (s.n.) care era atunci nu departe de casa lui Maiorescu din strada Mercur și peste drum de casa lui Marghiloman"[12].

Valeriu Ciobanu, biograf în general bine informat, folosind informațiile greșite din 1947 ale lui G. Călinescu spune : „Studiile secundare, G. Călinescu le-a făcut la gimnaziul „Gh. Șincai", apoi la liceele „D. Cantemir" și „Gh. Lazăr" din București"[13].

Matricolele gimnaziului „Cantemir Vodă" aduc, însă, dovada peremptorie[14] că G. Călinescu a studiat între 1910 și 1914 aici, nu la gimnaziul „Gh. Șincai". Mai tîrziu, G. Călinescu va fi profesor de limba italiană la liceul „Gh. Șincai" ; suplinitor în 1922—1924 și în 1926—1928, 1929—1933 și apoi titular între 1933—1936.

Verificînd lista elevilor gimnaziului „Gh. Șincai" din anii respectivi, am constatat că nu există nici un elev cu numele Călinescu C. Gheorghe[15].

Localizarea, pe care o face G. Călinescu, a gimnaziului unde a învățat, coincide cu locul unde s-a aflat, în anii cît l-a avut elev pe G. Călinescu gimnaziul „Cantemir Vodă", așa cum a stabilit recenta monografie a acestui liceu centenar, iar în 1907 se mută din nou, în ultimul local închiriat, situat în strada Lahovary, nr. 16, unde funcționează pînă în anul 1916"[16]. Strada Lahovary astăzi se numește strada Grădina Icoanei, iar localul închiriat de gimnaziul „Cantemir" se afla nu departe de locul unde azi este liceul nr. 10.

Gimnaziul „Gheorghe Șincai" funcționa în anii aceia în cu totul altă parte, în curtea bisericii „Sfîntul Gheorghe Vechi", la începutul Căii Moșilor, nu departe de locul unde se află azi magazinul „La vulturul de mare"[17].

O dovadă în plus că G. Călinescu a învățat la gimnaziul „Cantemir" și nu la „Șincai" este enumerarea de către el[18] a profesorilor pe care i-a avut : Gîrbea, Gheorghe Lazăr, C. Giurescu, Gr. Tăușan, Mișu Marinescu, N. Florescu, Ghimpețeanu, toți funcționînd între 1910 și 1914 nu la gimnaziul „Șincai", ci la „Cantemir", așa cum reiese și din arhiva liceului „D. Cantemir", din monografia aceleiași școli ca și din amintirile foștilor elevi.

G. Călinescu venea spre gimnaziu din strada Buzești nr. 10, unde locuia în această perioadă, așa cum arată o notă scrisă de el. Profesorul pensionar Grigore M. Cotlaru, coleg la gimnaziul „Cantemir" și la liceul „Gh Lazăr" cu G. Călinescu, mi-a confirmat că acesta locuia în strada Buzești.

Ce profesori a avut, valoarea lor, către ce materii de studiu s-a îndreptat interesul sau dezinteresul lui, cum i-a fost frecvența, comportarea, sănătatea, ce influență a putut avea școala asupra lui? Putem

---

[12] G. Călinescu *Rememorări*, în „Viața românească" XVIII, nr. 6, iunie 1965, p.18.
[13] Valeriu Ciobanu, *op. cit.*, p. 499.
[14] Anexele 1—4.
[15] Anuarul liceului „Gh. Șincai" din București, anii 1892—1942, întocmit sub îngrijirea d-lui Virgiliu Arbore, directorul liceului, București 1943, Tipografia Remus Cioflec.
[16] Prof. Alexandrina Popa, *Monografia liceului „Dimitrie Cantemir" din București*, 1868—1968, București, 1968, p. 13.
[17] Anuarul liceului „Gh. Șincai" din București, 1892—1942, p. 44—49.
[18] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 19.

distinge la elevul Călinescu C. Gheorghe trăsăturile complexei personalităţi de mai tîrziu?

Ca să putem aprecia obiectiv situaţia la învăţătură a lui G. Călinescu, aşa cum reiese din matricolele şcolare, trebuie să privim ansamblul notării elevilor din epoca respectivă.

O primă constatare: notele elevilor erau foarte mici în comparaţie cu cele de astăzi. Mediile 9 şi 10 erau o raritate.

Erau elevii mai slab pregătiţi? Erau profesorii mai severi? Probabil şi una şi alta.

În clasa a IV-a, în care G. Călinescu a avut cea mai bună situaţie la învăţătură, clasificat fiind al IV-lea, cu media 7,45, din 44 de elevi, premiantul întîi avea media 8,64, al II-lea 7,95, iar al III-lea 7,74[19].

În clasa I A, în 1914—1915, din care a făcut parte G. Călinescu din cei 59 de elevi înscrişi, 4 s-au retras, iar 25 au rămas repetenţi (aproape 50%), iar în anul următor din cei 65 de elevi ai clasei a II-a A au rămas repetenţi tot 25, unul fiind eliminat pentru absenţe. Trebuie să avem în vedere că pe atunci gimnaziul nu era obligatoriu, iar înscrierea în clasa întîi se făcea pe baza unui concurs.

În clasa a V-a umanistă a liceului „Gh. Lazăr" din Bucureşti, în care era înscris G. Călinescu, premiantul întîi a avut media 8,79, iar premiantul clasei a VI-a umanistă, clasa lui G. Călinescu, a avut media 7,06. O primă constatare e deci aceea că în unele clase (a IV-a, a V-a, a VI-a) G. Călinescu se situa printre cei mai buni elevi.

În primele clase însă (I, a II-a, a III-a) el se afla cam la mijlocul clasificaţiei, cu mediile 6,83 în clasa I, 6,42 în clasa a II-a şi 6,88 în clasa a III-a. Deci notarea învăţăturii lui G. Călinescu este cu trecerea anilor mai favorabilă. Mediile la aceleaşi obiecte, pe pătrare sau trimestre se caracterizează printr-o fluctuaţie violentă, între note bune sau foarte bune şi note slabe, ceea ce dovedeşte un temperament inegal, capabil de eforturi concentrate, dar şi de prăbuşiri.

În clasa I, la matematică are mediile: 5, 8, 8, 8, la desen: 6, 8, 4, 7, la muzică: 7, 5, 9, 10, la purtare 9, 10, 7, 6.

În clasa a II-a, punctul cel mai de jos al notelor elevului Călinescu, zigzagul se menţine: la istorie are 7, 5, 6, 4, la fizică-naturale: 8, 4, 7, 7, la gimnastică: 7, 7, 6, 9.

Regulamentul şcolar prevedea ca elevii care nu obţin media generală anuală 6,50 să fie supuşi, în iunie, unui examen la limba română, matematică şi ştiinţele naturale. Pe de altă parte, cei care nu obţin media de promovare 5 la unele obiecte să fie supuşi, tot în iunie, examenului la aceste obiecte.

Elevul Călinescu C. Gheorghe, din clasa a II-a A, se încadra în ambele categorii: în prima avînd media anuală doar 6.42, în a doua fiind corigent la matematică cu media anuală 4,25 (3, 4, 5, 5).

În procesul-verbal încheiat de consiliul profesoral al clasei este trecut în categoria a II-a, a celor corigenţi, deci interogaţi la matematică şi română (deşi la acest obiect media anuală era 5,75). În urma examenului este promovat.

[19] Arhiva gimnaziului „Cantemir Vodă" (1910—1914) şi cea a liceului „Gh. Lazăr" (1914—1916) sînt izvoarele de informare pentru situaţia şcolară a elevului Călinescu Gheorghe şi a colegilor lui.

În clasa a treia, şi la învăţătură şi la purtare, are situaţii mai bune. Media generală anuală este 6,88, fluctuaţia mediilor menţinîndu-se la germană (4, 6, 8, 7) şi la ştiinţele naturale (6, 8, 6, 7).

Chiar în clasa a IV-a, în care e clasificat al IV-lea (cu media anuală 7,45), zigzagul se menţine : germana (4, 7, 9), la latină (5, 8, 7).

La liceul „Lazăr", în clasa a V-a, unde are media generală anuală 6,62, are la franceză : 5, 8, 5, 8, la istorie : 9, 6, 7, 5, la matematică : 6, 4, 6, 4, iar în clasa a VI-a: la română 10, 6, 7, 8 iar la germană 5, 3, 5, 7 (avînd media generală anuală 7,16).

G. Călinescu însuşi s-a referit la aceste sinuozităţi din activitatea lui şcolară.

Într-un interviu luat de Profira Sadoveanu, la întrebarea :

— Desigur că te-ai distins în şcoală. Nu este aşa ? răspunde...

— N-aveam de loc ambiţie să mă disting, nu mă interesa propria mea valoare şi chiar era o vreme cînd nu învăţam de loc. Aveam însă, ce e drept, o mare facultate de a mă adapta şi asta făcea să crape de necaz pe unii concurenţi ai mei, care credeau că notele mele bune sînt o nedreptate[20].

Mulţi dintre profesorii lui G. Călinescu, la gimnaziu şi la liceu, erau deosebit de valoroşi. Unii erau doctori în specialitatea lor şi au devenit profesori universitari. Însă, din nefericire pentru elevi, ei absentau perioade îndelungate, fiind înlocuiţi cu suplinitori.

Despre cîţiva dintre profesorii lui, G. Călinescu îşi va aminti cu stimă.

„Un bun profesor — scrie el despre profesorul de istorie — era decedatul C. Giurescu, om de valoare, acela, care chiar nouă ni se părea impropriu pentru gimnaziu. Avea o frunte bombată şi cînd un şcolar îl contraria, îi apăsa un deget în ţeastă şi-i striga cu gravitate : individule ! ! Am primit şi eu o asemenea calificare"[21].

C. Giurescu a devenit în 1914 profesor universitar, apoi membru al Academiei Române.

În clasele a II-a, a III-a şi a IV-a, C. Giurescu a fost suplinit un timp de Mircea Temistocle şi de I. Petrescu.

În clasa întîi, cînd G. Călinescu l-a avut profesor pe C. Giurescu, a avut media anuală 7,00, pentru ca atunci cînd acesta a fost suplinit media să scadă, în clasa a II-a, la 5,50, în clasa a III-a la 6,00, iar în clasa a IV-a la 6,67.

La liceul „Gh. Lazăr", i-a fost profesor de istorie I. Clinciu, autor de manuale, fost inspector general al învăţămîntului şi preşedinte al Asociaţiei profesorilor secundari din România.

La liceul „Lazăr", la istorie a avut media 6,75 (9, 6, 7, 5) în clasa a V-a şi 6,50 (7, 7, 6, 6) în clasa a VI-a. Profesor titular de română la gimnaziu i-a fost G. O. Gîrbea (1850—1918), autorul unui volum de poezii *Florile primăverii*. Tot acesta a publicat, cu o notiţă introductivă, „Cuvîntul..." lui Gheorghe Lazăr, compus la 30 iulie 1822. Traducerea lui din franceză a *Amintirilor şi impresiilor unui proscris*, de I. Eliade Rădulescu, este trecută de G. Călinescu la biografia *Istoriei literaturii române*. Elevul îşi aminteşte peste ani cu plăcere de profesorul de limba

[20] Profira Sadoveanu, *op. cit.*, p. 174.

[21] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 19.

română : ...'' Gîrbea era un bătrîn simpatic, care plăcea. Tradusese cartea lui Iov şi lucrul îl ştiam de atunci. Încolo nu-mi aduc aminte decît că zîmbea blînd''.

Cînd G. Călinescu era în clasele a II-a şi a III-a, Gîrbea a fost suplinit de M. Galiţa, colaborator la ,,Viaţa nouă'' şi mai tîrziu la ,,Sburătorul''. În clasa a IV-a, toamna anului 1914, i-a fost profesor suplinitor Mihail Cruceanu, poet simbolist din cercul ,,Viaţa nouă'', azi preşedintele filialei Bucureşti a Societăţii de Filologie, dar nici elevul şi nici profesorul nu şi-au amintit de această întîlnire. Mediile la limba română, în gimnaziu, ale lui G. Călineascu sînt mediocre, neputînd fi un semnal al strălucitei lui cariere literare : în clasa I, 6, 6, 7, 7, în clasa a II-a : 5, 6, 5, 7 şi în clasa a III-a 6, 7, 6, 7, în clasa a IV-a 6, 7, 7.

Profesorul Gr. M. Cotlaru îşi aminteşte că el şi G. Călinescu au luat o notă mare la o lucrare avînd ca temă opera lui N. Gane, în timp ce colegul lor G. M. Zamfirescu (pe numele de şcolar Gheorghe Petre Mihail) nu a luat decît nota 7.

La liceul G. Lazăr, profesor de română i-a fost D. Caracostea, doctor în litere de la Viena, mai tîrziu profesor de istoria literaturii române la Universitatea din Bucureşti, o scurtă perioadă, 21 I — 2 IV 1916, suplinit de C. Gerota. În clasa a V-a modernă, G. Călinescu a avut la română mediile 7, 7, 7, 7 iar în clasa a VI-a : 10, 6, 7, 8. Se observă traiectoria ascendentă a învăţăturii lui, dar şi inegalităţile. Un coleg de liceu, Ionescu-Zane, azi pensionar, îşi aminteşte că G. Călinescu era unul dintre elevii favoriţi ai lui D. Caracostea, avînd scliperi la limba română. Acelaşi coleg îşi aminteşte că G. Călinescu culegea poezii populare. Să le fi auzit de la mama lui ?

G. Călinescu recunoaşte că n-a strălucit ca elev nici măcar la limba română.

La întrebarea Profirei Sadoveanu,,... cum te-ai distins, din şcoală, la partea literară ? Desigur că citeai mult ?

Domnul Călinescu s-a apărat cu amîndouă palmele întoarse.

— Eu să fi citit mult ? Da de unde ! N-am citit niciodată mai mult decît ceilalţi colegi ai mei. Lectura mea, poate acuma privită comparativ cu timpurile actuale, să fie judecată bogată. În ce mă priveşte pe mine, elevul Călinescu de-atunci, n-aveam de loc conştiinţa că sînt un copil deosebit, ce citeşte mult''.

La întreruperea Profirei Sadoveanu — ... ,,Desigur că făceai poezii''.

G. Călinescu răspunde :

— Poezii ? Da, pot spune că făceam poezii, însă n-aveau absolut nici o valoare şi nici nu face să mai amintim de ele, nici măcar în glumă[22].

Primele versuri le va scrie G. Călinescu încă din şcoala primară :

,,Pe vremea relaţiilor mele inefabile cu Italianca am făptuit şi prima mea încercare literară în chip de poezie. Eram în şcoala primară... Era probabil un efect al manualelor şcolare...Ştiu hotărît că eu însumi nu înţelegem ce spuneam în ea, într-atît eram de minunat de mecanica goală a versurilor... Şi, lucru curios, cei cărora le-am comunicat-o nu mi-au făcut nici un reproş că poezia este ,,opacă'' (cum ar fi zis Gongora). Şi fără să mă admire prea mult, au clătinat din cap la asemenea precocitate''.

[22] Profira Sadoveanu, *op. cit.*, p. 173—174.

Se ştie că mai tîrziu încercarea de a publica versuri în „Sburătorul", a primit la „Poşta redacţiei" răspunsuri puţin încurajatoare.

La întrebarea Profirei Sadoveanu[23] :

— Te gîndeai, desigur din liceu, că vei îmbrăţişa cariera literară şi încercai, fără îndoială, să scrii ?

G. Călinescu răspunde :

— Iar te-nşeli, spre marea mea părere de bine ! Niciodată n-am avut noţiunea carierei literare, aşa cum o au azi, la vîrsta aceea, şcolarii, şi nu-mi făceam planuri de viitor.

De aceea, foarte tare m-a surprins, cînd la liceul Lazăr, profesorul Caracostea, la o anume lucrare banală, mi-a spus :

— M-aşteptam de mult să faci o asemenea lucrare. Trebuia s-o faci.

Am fost întotdeauna aşa de absorbit în faptul cultural, încît nu m-am gîndit să devin eu însumi factor. *Mergeam spre un scop, dar în mod liniştit, latent*" (s.n. M.D.).

Această convingere a unui elev care alesese secţia modernă arată totuşi o opţiune care-i stimula eforturile şi-i direcţiona aspiraţiile, realizate strălucit mai tîrziu.

În condicile de prezenţă a profesorilor liceului „Lazăr" am aflat titlurile compunerilor care li s-au dat elevilor clasei a V-a modernă, corespunzătoare clasei a 9-a de astăzi :

11 XI 1914 : „Un sat din jurul Bucureştilor".

17 II 1915 : „Ce este un tip literar" (aplicaţii). Exerciţii de vorbire în rezumat.

19 II 1915 : „O casă ţărănească, două case boiereşti" (din excursie).

Aceste compoziţii simple — precum cele notate — erau date elevilor unei clase moderne (umaniste), care studiau genurile şi speciile literare. Aflăm din condică titlurile altor lecţii : *Iliada*, *Divina Comedie*, *Ţiganiada*.

Pe Vasile Şuteu, strălucitul director al gimnaziului apoi al liceului „Cantemir", îl va avea profesor la latină, în clasele a II-a şi a IV-a. În mod surprinzător, G. Călinescu nu pomeneşte nimic despre V. Şuteu.

Poate că actele de indisciplină ale elevului Călinescu Gheorghe l-au pus în conflict cu directorul, de aici rezerva păstrată peste zeci de ani. Notele la latină însă nu sînt dintre cele mai mici : 6, 6, 7, 6 în clasa a III-a şi 7, 8, 9 în clasa a IV-a. G. Călinescu îşi aminteşte, în schimb, de profesorul de latină din clasele a V-a şi a VI-a modernă, în care acest obiect era studiat cîte 8 ore pe săptămînă, cu rezultate pe care G. Călinescu le găseşte nesatisfăcătoare :

„La liceul „Lazăr" — spune el, profesor de latină era Hildebrand Frollo, poet şi traducător din Catul. Noi, neştiind cine e Catul, înţelegeam că vorbeşte de catul I, catul II. Prin urmare, vedeţi ce strașnică învăţătură latină. Deşi Frollo era un om excelent şi un învăţat, era foarte naiv. Intra în clasă tîrziu, punea pe cîţiva să traducă, şi asta era tot. Era slab ca o piesă de anatomie, jupuită de piele (numai tendoane), şi trăgea cu violenţă de vîrful nasului în chip de bilă"[24].

---

[23] Profira Sadoveanu, *op. cit.*, p. 175.

[24] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 19.

Deosebită este aprecierea lui H. Frollo de către Tudor Vianu — elev la secția modernă a aceluiași liceu cu doi ani înaintea lui G. Călinescu : „Blîndețea și toleranța celui care ne vorbea erau nesfîrșite. Humorul lui nu ostenea nici o clipă...

Învățămîntul lui Hildebrand Frollo era, comparat cu al atîtor dascăli pe care i-am cunoscut atunci, unul din cele mai substanțiale și mai sugestive. Bogăția nesfîrșită a cunoștințelor lui permitea"...[25].

Uneori H. Frollo, în orele de curs, vizita cu elevii instituții culturale.

Aflăm din condica de prezență a profesorilor liceului „Gh. Lazăr" că H. Frollo, cu elevii clasei a V-a modernă, au vizitat la 10 februarie 1915, în timpul celor două ore consecutive de limba latină pe care le aveau joia, muzeul Simu.

Profesorul H. Frollo făcuse studii umaniste la Iași, apoi studiase filologia clasică la București, filozofia și dreptul canonic la Roma. Era colaborator cu poezii și studii la „Convorbiri literare", „Convorbiri critice", „Luceafărul", „Viața nouă". Redactase manuale de latină și traducea din Cicero și *Eneida* de Virgiliu.

Este de presupus că numeroase ore de limba latină cu acest profesor care, după chiar mărturia lui G. Călinescu, „era un om excelent și un învățat", n-au rămas fără rezultat pentru stimularea interesului pentru cultura antichității greco-latine, al tînărului licean. El s-a dezvoltat mai tîrziu, cînd G. Călinescu a devenit studentul preferat al lui Ramiro Ortiz la italiană și mai ales în anii studiilor din Italia, 1923—1925, în cadrul Școlii române din Roma, condusă de V. Pârvan.

Despre alți profesori ai liceului „Gh. Lazăr" — Marin Demetrescu, directorul, N. Gheorghiu la geografie, G. A. Dima la fizico-chimice, Clinciu la istorie, Tutuc la matematică, pe care l-a avut și la gimnaziul „Cantemir Vodă", C. Fischer la limba germană, I. Contescu la muzică — G. Călinescu n-a scris.

Profesor titular la franceză i-a fost în primele două clase gimnaziale N. Bănescu, doctor în filozofie și litere de la München, fost director al gimnazului „Cantemir", între 18 sept. 1907 și 1 ian. 1910, devenit mai tîrziu profesor universitar de bizantinologie, la Universitatea din Cluj, și membru al Academiei Române în 1936, căruia recent i s-a consacrat un volum omagial, la împlinirea a 90 de ani.

El a fost însă suplinit tot timpul de Mișu Marinescu, mai tîrziu inspector general al învățămîntului și autor de manuale, despre care Călinescu își amintește că făcea politică liberală și că „avea curiosul obicei de a scoate toată clasa la lecție, la sfîrșit de trimestru, spre a lichida situația printr-o întrebare.

Însă ce nevoie era de a scoate pe toți din bănci deodată, cînd putea s-o ia cu întrebările după bănci ? Deficiență organizatorică, am zice noi azi"[26].

În clasele a III-a și a IV-a i-a fost profesor la franceză Grigore Tăușan, mai tîrziu director al Casei de credit a Corpului didactic, care semna și cu pseudonimul Petronius.

G. Călinescu își amintește cu stimă de Grigoare Tăușan : „Era profesor de limba franceză dar purtările erau ale unui om care prin cultura

[25] Anuarul liceului „Gh. Lazăr" din București, p. 373—375.
[26] G. Călinescu, *op. cit*, p. 19.

lui depăşeşte sfera învăţămîntului secundar. La gimnaziul „Cantemir" predau pe atunci o seamă de personalităţi tinere ale vremii..."[27].

În „Rememorări" va reveni „D. Gr. Tăuşan distinsul gînditor, a fost de asemenea profesorul meu (am scris altădată despre d-sa)"[28].

Mediile lui la limba franceză :

cls. I : 7, 7, 6, 8 ; cls. a II-a 5 : 5, 6, 6 ; cls. a III-a ; 6, 6, 6, 7 ; cls. a IV-a : 6, 8, 7 ; cls. a V-a : 6, 8, 5, 8 ; cls. a VI-a : 6, 6, 5, 7.

La liceul „Lazăr", profesor titular de franceză i-a fost tot N. Bănescu, mai tot timpul suplinit de H. Mayon, T. Mihail şi Damian Ionescu.

Cu matematica G. Călinescu s-a luptat din greu încă din clasa I primară.

Învăţătorul lui, M. I. Roiu, corespondează cu familia elevului, la 9 februarie 1907, astfel : „La aritmetică nu se ocupă de loc, niciodată nu ştie socotelile cele mai uşoare". Răspunsul lui Constantin Călinescu e dat a doua zi pe acelaşi carnet : „A fost puţin neglijent în urma grelei boli ce a suferit 2 luni în pat. Am luat severe măsuri, şi promit în scurt timp a fi 1-iul în clasă"[29].

La gimnaziul „Cantemir Vodă" şi la liceul „Lazăr" a avut profesor de matematică pe Ion Tutuc, autor de manuale şcolare, mai tîrziu profesor la Academia Comercială. El a fost suplinit în primii doi ani gimnaziali de C. Aricescu.

La matematică mediile oscilează între 3 şi 8 : cls. I : 5, 8, 8, 8 ; clasa a II-a : 3, 4, 5, 5 (este clasa în care elevul Călinescu C. Gheorghe a fost supus unui examen de verificare în iunie) ; clasa a III-a : 8, 6, 7, 8 ; clasa a IV-a : 5, 7, 5 ; clasa a V-a (la liceul Lazăr) : 6, 4, 6, 4 ; clasa a VI-a : 6, 6, 5, 6.

Prezent în toţi cei patru ani ai gimnaziului la catedra de Geografie, N. Bărcănescu i-a dat mediile următoare : în clasa I : 7, 6, 7, 6 ; în clasa a II-a : 5, 5, 6, 6 ; în clasa a III-a : 6, 6, 6, 5, iar în clasa a IV-a : 5, 6, 7.

La liceul „Lazăr" l-a avut profesor de geografie pe N. Gheorghiu, autor de manuale şcolare, la care a obţinut în clasa a V-a mediile : 6, 7, 5, 7.

Ştiinţele naturale formau, se pare că numai în primele două clase, o singură materie cu cele fizico-chimice.

Titularul catedrei şi profesor diriginte în anii de gimnaziu i-a fost N. Florescu, care reuşise să-l atragă pe G. Călinescu. În clasa a IV-a, în care N. Florescu a fost prezent la catredră, G. Călinescu a avut medii bune 6, 8, 9. Mai mici au fost mediile în anii cînd a avut profesori suplinitori : în clasa I pe C. Constantinescu şi D. Dima (mediile 6, 5, 5, 6), în clasa a II-a şi a III-a pe A. Grădinescu, mediile 8, 4, 7, 7 (clasa a II-a) şi 6, 8, 6, 7 (în clasa a III-a).

În clasa a III-a şi a IV-a i-a fost profesor de fizică Eugen Ludwig, suplinit în ultimul an, de la 8 ian. pînă în iunie, de Iordache Anghelescu. Ludwig era doctor în fizico-chimice de la Viena, şi a devenit prof.

---

[27] G. Călinescu, *Cronică literară ... Gr. Tăuşan, Orientări filozofice*, în „Adevărul literar şi artistic" XVIII, Seria III, nr. 863, 20 iunie 1937, p.15.

[28] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 19.

[29] Valeriu Ciobanu, *op. cit.*, p. 498—499.

univ. la Facultatea de farmacie, apoi la Academia Comercială. E fondatorul atelierului de material didactic al Casei Școalelor.

Despre profesorul N. Florescu, director al gimnaziului „Cantemir" între 24 IX 1902 și 18 IX 1907, mai tîrziu inspector general școlar și apoi profesor universitar de chimie farmaceutică —, G. Călinescu scrie într-o evocare dedicată lui I. Gh. Duca, cu un an înaintea asasinării acestuia de către legionari :

„Sînt aproape douăzeci de ani de cînd am văzut pentru întîia și ultima oară, de aproape, pe dl. Duca. Era proaspăt ministru de Instrucție (în 1914) și venise să viziteze după Crăciun, printre altele și gimnaziul „Cantemir" unde fusese, pare-mi-se elev, și în clasa ultimă a căruia se afla și subsemnatul. Era ora de chimie și profesorul Florescu, acum universitar la Cernăuți, era preocupat și înfrigurat. Om cu deosebire simpatic și volubil, făcea întotdeauna apel la simțul de onoare al elevilor și fabula școlară atribuia supărarea tot unei indiferențe de ordin afectiv. I se mai zicea și *Iată vedeți* fiindcă avea obiceiul să repete această expresie și pentru că ratînd o experiență, spre hazul clasei, ar fi rămas atins de ingratitudine :

Iată vedeți, iată vedeți,
Eu mă frig și voi rîdeți.

Ușa se deschide și în răpăitul clasei ridicate în picioare intră un tînăr slab, distins cu ochi alburii sub ochelari și cu o perie de mustață englezească. D. Florescu se învîrtea în jurul lui cu *Iată vedeți Domnule Ministru, Iată vedeți...* Tînărul ministru se așează simplu și afabil în bancă, lîngă mine, zîmbind prietenește către toată clasa. Se produsese „o destindere". D. Florescu întreba ca din întîmplare pe cei în care avea încredere între care și pe subsemnatul. Mi-aduc aminte că dl. Duca, personal, m-a întrebat despre toxine și că mă îmbia, pedagogic, să răspund fără teamă. D. Florescu era încîntat : Iată vedeți, domnule Ministru, acesta e un băiat bun ! Mi se pare că bunul meu profesor era și liberal. Cînd după o oră dl. Duca a ieșit, toată lumea era încîntată... Dl. Duca începuse cum nu se poate mai bine ca ministru de Instrucție : cu gestul de a sta cîteva minute într-o școală vie. De atunci, am fost școlar și apoi profesor, dar miniștri în clasă n-am mai văzut"[30].

Acest moment din viața de școală a lui G. Călinescu este relatat, mai concentrat, în 1947, în „Rememorările" publicate în „Națiunea".

La liceul „Lazăr" a avut profesor de fizico-chimice pe G. A. Dima, doctor în fizică, autor de manuale, mai tîrziu profesor universitar, suplinit de Șt. Stănescu în a doua jumătate a clasei a V-a și de G. Botea și Simion Radianu în clasa a VI-a. În clasa a V-a a avut mediile 6, 7, 6, 4, iar în clasa a VI-a 7, 7, 8, 6. În clasa a VI-a, avîndu-l profesor pe Sim. St. Radianu la științele naturale, a avut mediile 9, 8, 7, 7. G. Călinescu își va aminti mai tîrziu despre pasiunea lui ca elev pentru invențiile tehnice și militare.

În același interviu acordat Profirei Sadoveanu, el spunea :

„— Dacă e vorba de preocupările mele de căpetenie, apoi ereau invențiile tehnice și militare. Inventasem un aparat de îmbrăcat dintr-o

---

[30] G. Călinescu, *Cronică literară. I. Gh. Duca „Portrete și amintiri"*, în „Adevărul literar și artistic" XI, Seria II, nr. 627, din 11 dec. 1932, p. 7.

dată, un anume sistem de sfori şi de pîrghii care ţineau pantalonii şi surtucul — încît intrarea în unii aducea cu sine şi intrarea pe mîneci a hainei. Aparatul însă n-a izbutit şi s-a prăbuşit într-o bună zi cu o parte din tavan.

Apoi inventasem, pe hîrtie, diferite mine de aruncat artileria duşmană în aer. Mai tîrziu... mă căzneam să perfecţionez lanterna magică pe care o îmbunătăţisem cu diferite becuri şi lupe"[31].

Muzica se pare că a fost preferată de G. Călinescu, deşi surpriza nu lipseşte.

Clasa I : 7, 5, 9, 10 ; cls. a II-a : 9, 9, 9, 10 ; cls. a III-a : 9, 9, 8, 9 ; cls. a IV-a : 10, 10 10. La liceul „Lazăr", în clasa a V-a : 7, 8, 8, 8, în a VI-a : 7, 7, 8, 10. Aici l-a avut profesor pe Ion Costescu, compozitor şi autor al unor studii asupra muzicii. La „Cantemir" profesor i-a fost Constantin Ghimpeţeanu, suplinit doar între 15 ian. şi 1 martie 1912 (cls. a II-a) de N. Ştefănescu-Spira.

Despre activitatea lui de corist, Călinescu îşi aminteşte cu plăcere : „Profesorul Ghimpeţeanu, care fusese şi în Rusia, dirija corul de la biserica Sf. Niculae... Eram sopran şi deşi nu element prim, reprezentat de un coleg, care vocaliza foarte lichid, totuşi solist la nevoie. ... Fetele aveau glasul strident : Ghimpeţeanu prefera pe băieţi. Glasul băieţesc e pur, lipsit de chemări carnale ... Şi cum glasul meu interior este de sopran, baritonul mă irită. Pentru opera mea vocală primeam lei cinci într-o piesă de argint şi mai tîrziu, pare-mi-se, şapte. Dar aducem, stînd mai pe aproape, (str. Buzeşti nr. 10 (n.n.)) şi partitura care era foarte grea, încît îmi disloca braţul fragil"[32]. G. Calinescu corist apare şi în altă rememorare „Cîţi ani sînt de atunci ? Liliacul era înflorit. Cu un buchet în mînă, strîns în uniforma de gimnaziu urcam scările tocite ale balconului bisericii, călcînd delicat peste mîinile şi lumînările babelor. Mă aşezam în faţa pupitrului şi deschideam condica de note pentru sopran"[33].

La caligrafie, profesor i-a fost, în primele două clase, cînd era materie de studiu, C. Zaman. A avut următoarele medii : 7, 7, 6, 6 în clasa I şi 6, 6, 6, 6, în clasa a II-a.

Constantin Dumitrescu a fost profesorul de desen al lui G. Călinescu în toţi cei patru ani gimnaziali. Mediile descriu o traiectorie sinuoasă dar crescîndă. Clasa I : 6, 8, 4, 7 ; clasa a II-a : 8, 8, 8, 8 ; clasa a III-a : 7, 9, 9, 9 ; clasa a IV-a : 9, 7, 9. La liceu în clasa a V-a a avut mediile 6, 7, 8, 8, iar în clasa a VI : 8, 9, 9, 8, avîndu-l ca profesor pe D. Stoicescu, suplinit în clasa a V-a de Sc. Negrescu, iar în clasa a VI-a de V. Constantinescu.

La gimnastică l-a avut profesor la gimnaziu pe N. St. Velescu, promotorul educaţiei fizice în ţara noastră.

Sănătatea şubredă a lui G. Călinescu, care era unul dintre cei mai mici elevi din clasă, nu i-a îngăduit realizarea unor bune performanţe la gimnastică.

În clasa I a avut mediile 5, 5, 5, 7, în clasa a II-a, 7, 7, 6, 9, în clasa a III-a : 7, 8, 6, 7, în clasa a IV-a : 8, 7, 7, în clasa a V-a : 4, 6, 5, 6, iar în a VI-a : 7, 6, 7, 7.

---

[31] Profira Sadoveanu, *op. cit.*, p. 174.

[32] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 19.

[33] G. Călinescu, «*Christos a înviat*» !, în „Naţiunea" II, nr. 318, 13 apr. 1947, p.2.

D. Nestorescu, suplinitorul lui D. Ionescu, a fost profesorul de gimnastică a lui G. Călinescu la liceul „Lazăr".

În clasa a IV-a se mai studia o materie intitulată „Instrucţia civică, drept uzual şi economie politică" la care G. Călinescu a avut mediile 7, 9, 8.

La igienă, materie a clasei a IV-a, a avut notele : 7, 8, 8.

G. Călinescu , cu temperamentul lui agitat şi nonconformist, refuzînd constrîngerile, alinierile, nu putea fi decît un elev neastîmpărat, nedisciplinat.

Profesorul pensionar Grigore M. Cotlaru colegul lui, mi-a spus că, atunci cînd profesorul nu era în clasă, Călinescu Gheorghe care, fiind mic, stătea în banca întîi, era veşnic în picioare, cu faţa spre colegi, cărora căuta să le atragă atenţia, delectîndu-i.

Se poate ca reţinerile care-i erau impuse acasă, de o situaţie de familie confuză, asaltat de presiunile moralizatoare ale mătuşilor lui adoptive, îmbîcsite, să-l fi făcut să se elibereze de energia lui la şcoală. Singur mărturiseşte dorinţa de a se singulariza, călcînd normele regulamentului şcolar, profitînd şi de simpatia ce i-o purta dirigintele, N. Florescu.

„Cînd toţi se tundeau — spune G. Călinescu — eu eram cu chica mare.

O delegaţie de elevi :

— Domnule, cutare nu se tunde...

— Iată vedeţi... iată vedeţi, spune profesorul de chimie, care ne era diriginte — Călinescu e băiat bun, nu pot să-l tund"[34].

În clasa I, la purtare este notat cu: 9, 10, 7,6, iar în clasa a II-a cu : bună, potrivită, bună, bună.

Purtarea „potrivită" pe „pătrarul" al II-lea al clasei a II-a i s-a dat în conferinţă profesorală pe clasă, apoi în conferinţa pe şcoală, după cum arată procesul-verbal nr. 7, din condica a 7-a a gimnaziului „Cantemir-Vodă" :

„Conferinţa a fost convocată prin adresa nr. 238 din martie 1912. Prezenţi toţi d-nii profesori.

În conformitate cu art. 49 din Regulament, conferinţa plenară a şcoalei, procedînd la notarea elevilor în privinţa conduitei hotăreşte :

Pentru cls. a II-a A : Elevii Constantinescu B. Alex şi Vincler C. Alexandru sînt notaţi cu predicatul/sic/„*rea*", avertizîndu-se şi familia ca în cazul de neîndreptare a conduitei vor fi eliminaţi.

Elevii Birway şi *Călinescu* (s.n.M.D.)... vor avea purtarea potrivită, tot astfel şi elevii Deldebic, Gherovici, Oşorheleanu, Stoenescu V., iar restul clasei sînt notaţi cu bună şi f. bună...

În clasa a III-a purtarea a fost bună, bună, f. bună şi bună iar în clasa a IV-a bună, bună şi foarte bună.

În clasa a V-a a liceului „Lazăr", purtarea este foarte bună, foarte bună, bună şi foarte bună, dar în clasa a VI-a bună, bună, rea, bună.

G. Călinescu ne dă chiar el unele lămuriri care ne-ar putea explica notele la purtare în clasa a VI-a : „... Turbulenţa. Aceea nu e nimic, ea e caracteristică vîrstei şi e chiar necesară o vreme ca dovadă a vitalităţii... Şi eu am fugit de la şcoală, aşa cîte un ceas, două, preferînd flo-

[34] Profira Sadoveanu, *op. cit.*, p. 175.

rile din Cişmigiu lecţiilor cutărui profesor sinistru de la liceul Lazăr. Şi n-am ieşit nici bun, dar nici rău"[35].

Sănătatea lui G. Călinescu a fost, de cînd era mic, şubredă.

Cînd îşi petrecea copilăria la Botoşani între 4 şi 6 ani, plimbîndu-se prin parcul oraşului, care i se părea o pădure de arbori „monstruoşi"[36], s-a îmbolnăvit.

„De la Iaşi" şi-aduce aminte „de o pîine cu lapte, un fel de chiflă mai mare", pe care a mîncat-o „într-o convalescenţă"[37].

Se poate să fi fost aceeaşi boală prin care Constantin Călinescu încerca să explice învăţătorului necunoaşterea socotelilor în clasele primare : „A fost puţin neglijent în urma grelei boli ce a suferit 2 luni în pat"[38].

La terminarea clasei a IV-a a gimnaziului „Cantemir Vodă" deşi promovat al IV-lea din clasă cu media 7,45, pe Călinescu Gheorghe nu-l găsim pe lista celor 40 de absolvenţi, prin examen, din 1914, publicată în „Anuarul 1923-1924 al liceului „Cantemir Vodă", p. 137.

Explicaţia se află în arhiva aceluiaşi liceu : fiind bolnav, în iunie 1914, cînd se da examenul, el a cerut direcţiei dreptul de a se prezenta în septembrie la acest examen[39].

În timpul refugiului la Iaşi, 1916—1917, G. Călinescu a fost bolnav grav de tifos exantematic.

Îşi va aminti, peste 30 de ani :

„Sînt la Iaşi, apoi, în ograda unui spital alături de biserica Sfîntul Sava cu tamburele şi turlele ei turtite. Convalescenţii de tifos exantematic, cu feţele îngrozitor de diafane, în halate scuturate şi drese pentru împrejurare, se îngrămădeau spre poartă..."[40].

În perioada refugiului ieşan, G. Călinescu care avea 17—18 ani a îndurat, nu numai boala, ci şi lipsuri. A fost sprijinit de un medic, Căpităneşcu, căruia-i ajuta, între altele, numărînd morţii de tifos.

Tot din pricina sănătăţii şubrede a fost dispensat de serviciul militar, conform art. 40 din legea recrutării.

De asemenea, din cauza stării sănătăţii, după ce a luat bacalaureatul în 16 oct. 1918, la liceul „Mihai Viteazul" din Bucureşti, nu s-a înscris la facultate imediat, ci abia peste un an, în toamna anului 1919.

Ţinînd seama de sănătatea lui şubredă, frecvenţa şcolară a lui G. Călinescu a fost destul de bună.

În clasa I frecventarea a fost notată anual cu 9, în clasa a II-a a avut frecvenţa foarte regulată, foarte regulată, f. regulată, regulată, în clasa a II-a la fel, iar în clasa a IV regulată, f. regulată şi f. regulată, în clasa a V-a pe trei pătrare frecvenţa e regulată şi numai pe unul foarte regulată, avînd 10 absenţe anual, în clasa a VI-a frecvenţa este regulată, avînd 13 absenţe nemotivate şi 5 motivate.

Cu trecerea anilor, absenţa de la ore devine mai repetată, deşi învăţătura e din ce în ce mai bună.

---

[35] G. Călinescu, *Şcoala nouă*, în „Naţiunea" II, nr. 501, 3 dec. 1947, p. 1.

[36] G. Călinescu, *Rememorări*, p. 15.

[37] *Ibidem*, p. 14.

[38] Valeriu Ciobanu, *op. cit.*, p. 498.

[39] Condica nr. 4 : Rapoarte, adrese, certificate. Ieşiri 1913—1914, din arhiva liceului „D. Cantemir" din Bucureşti.

[40] G. Călinescu, «*Christos a înviat* ! », în „Naţiunea" II, nr. 318, din 13 apr. 1947, p.1.

Concluziile care pot fi trase asupra acestor ani de formare a lui G. Călinescu ca elev al gimnaziului „Cantemir" și la liceul „Lazăr", sînt că el nu a fost dintre acei elevi străluciți care să prefigureze personalitatea de mai tîrziu, ca T. Maiorescu, N. Iorga, N. Titulescu, E. Lovinescu, dar nici ca aceia care nu s-au putut încadra disciplinei din școală, ca formă regulată de studiu, abandonînd-o, cum a fost M. Eminescu, D. Anghel etc. G. Călinescu s-a dovedit ca elev un temperament inegal, capabil și de eforturi concentrate, dar și de momente de lipsă de interes pentru studiu.

Nonconformist, mai curînd refractar disciplinei școlare, G. Călinescu nu a ajuns la o ruptură cu studiul regulat, și nici măcar la o frecvență dezastruoasă.

Atmosfera tulbure, situația din familie ca și sănătatea evident continuu șubredă ar putea explica unele aspecte negative ale anilor de formație ca elev.

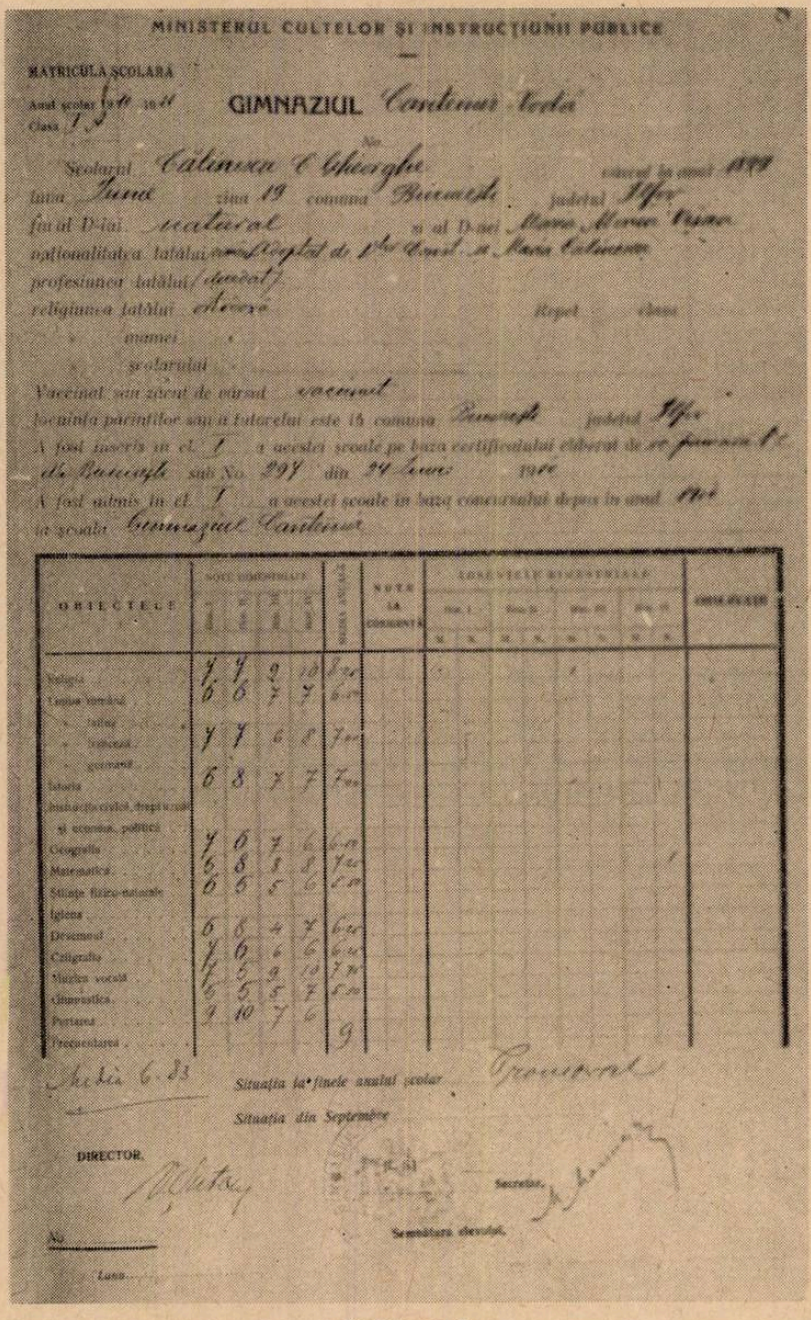
O trăsătură permanentă a lui G. Călinescu elev, în care recunoaștem personalitatea lui labilă de mai tîrziu, este zigzagul notelor, din care însă putem distinge o dezvoltare în general pozitivă, ca și interesul mai accentuat pentru disciplinele umaniste : româna, istoria, latina, instrucția civică, muzica.

Anul de pauză în studiul sistematic, după terminarea liceului, 1918—1919, este de presupus a fi fost unul al lecturilor intense care l-au hotărît pentru filologie, unde ca bibliotecar s-a cufundat într-o intensă lectură, îndrumat și de Ramiro Ortiz.

Lucrările lui ca student prezentate de Ovidiu Papadima, ni-l arată în procesul de formare[41].

Studiul în cadrul Școlii române din Roma a încheiat prima parte a închegării personalității sale de mai tîrziu, evidentă încă în articolele din „Gîndirea", „Viața literară", „Adevarul literar și artistic".

[41] Ovidiu Papadima, *Din anii studenției*, volumul *G. Călinescu, In memoriam*, în „Revista de istorie și teorie literară" tom. XIV, 1965, nr. 3—4, p. 513—553.



MINISTERUL CULTELOR ŞI INSTRUCŢIUNII PUBLICE

MATRICULA ŞCOLARĂ

Anul şcolar 1910 / 11 GIMNAZIUL Carolinum Iaşi

Clasa I

No.

Şcolarul Călinescu C. Gheorghe născut în anul 1899

luna Iunie ziua 19 comuna Bucureşti judeţul Ilfov

fiul D-lui Secretarul al D-nei Maria Marin Căsătorită

naţionalitatea tatălui Român religiunea tatălui Ortodox

profesiunea tatălui funcţionar

religiunea tatălui Ortodox Repet. Clasa

" mamei "

" şcolarului "

Vaccinat sau văzut de vărsat vaccinat

locuinţa părinţilor sau a tutorelui este în comuna Bucureşti judeţul Ilfov

A fost înscris în cl. I a acestei şcoale pe baza certificatului eliberat de ... primăria Plc

de Bucureşti sub No. 297 din 24 Iunie 1910

A fost admis în cl. I a acestei şcoale în baza concursului depus în anul 1910

la şcoala Gimnaziul Carolinum

OBIECTELE	NOTE CONDUITE				MEDIA	NOTA LA COMPORTARE	CONSECINŢE DISCIPLINARE						OBSERVAŢIUNI
							Sem. I		Sem. II		An. şc.		
							Z.	N.	Z.	N.	Z.	N.	
Religia	7	7	9	10	8 50								
Limba română	6	6	7	7	6 50								
" latină													
" franceză	7	7	6	8	7 00								
" germană													
Istoria	6	8	7	7	7 00								
Instrucţiunea civică şi noţiuni şi noţiuni politice													
Geografia	7	6	7	6	6 50								
Matematica	6	8	8	8	7 50								
Ştiinţe fizico-naturale	6	6	5	6	5 50								
Igiena													
Desemnul	6	8	4	7	6 25								
Caligrafia	7	6	6	6	6 25								
Muzica vocală	6	5	9	10	7 50								
Gimnastica	6	5	5	7	5 75								
Purtarea	9	10	7	6									
Preparatorul					9								

Media 6.83

Situaţia la finele anului şcolar Promovat

Situaţia din Septembre

DIRECTOR.

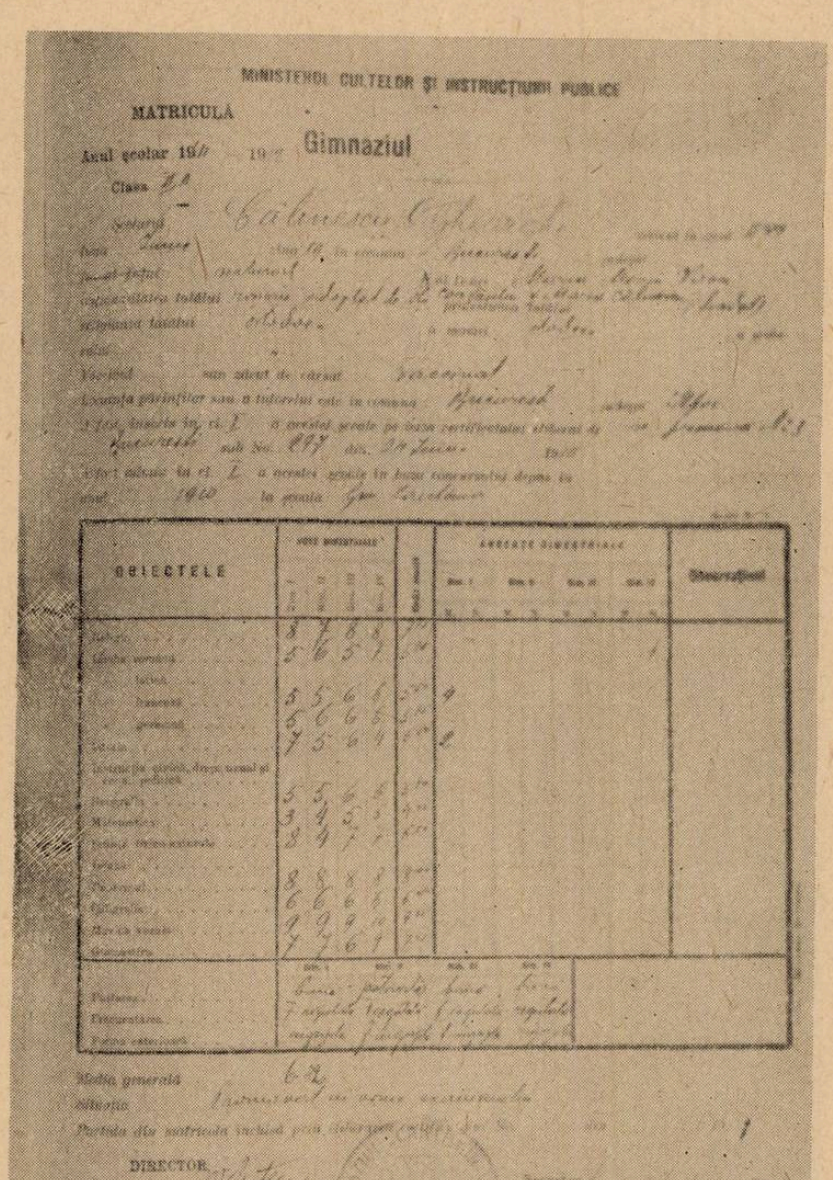
Secretar.

No.

Luna

Semnătura elevului.

Anexa nr. 1



MINISTERUL CULTELOR ŞI INSTRUCŢIUNII PUBLICE

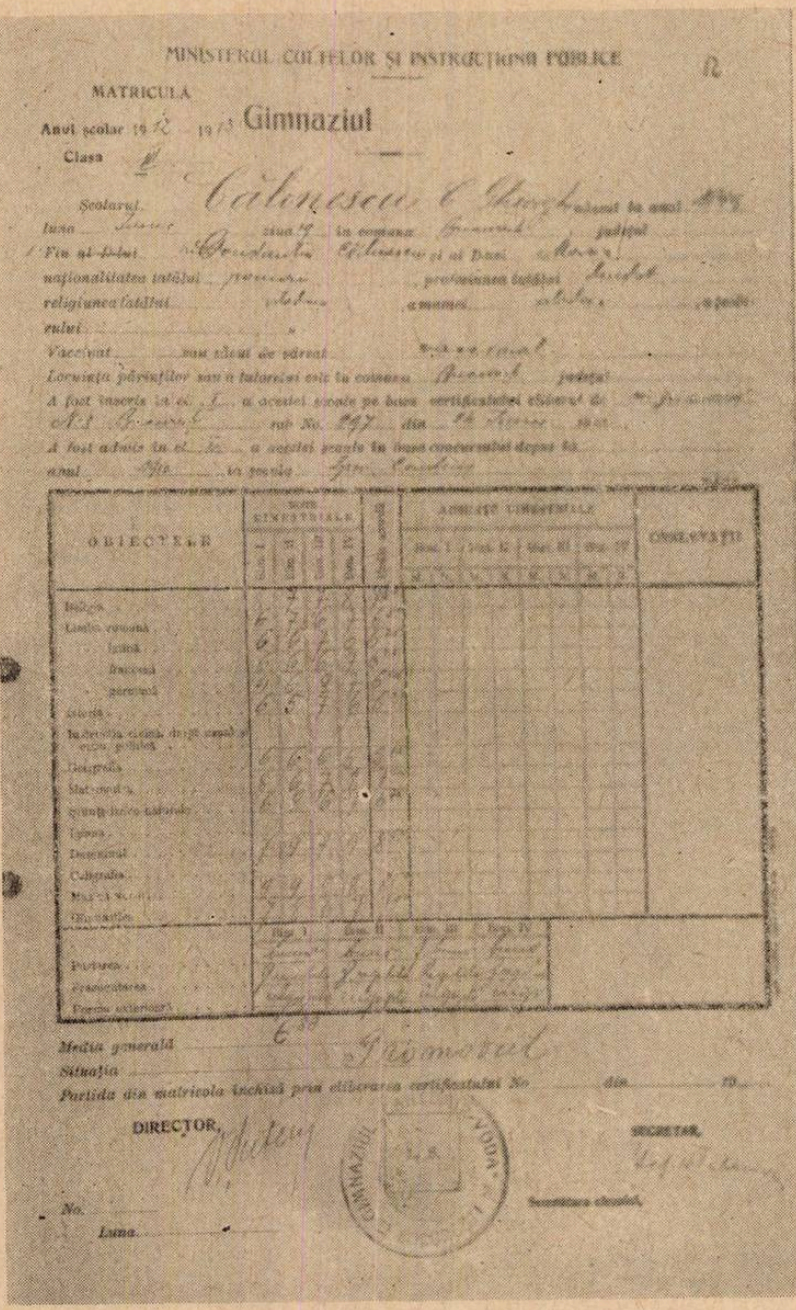
MATRICULĂ

Anul şcolar 19[illegible] – 19[illegible] Gimnaziul

Clasa [illegible]

Secţiunea [illegible]

Anexa nr. 2



MINISTERUL CULTELOR ŞI INSTRUCŢIUNII PUBLICE

MATRICULĂ

Anul scolar 19 12 — 19 13 Gimnaziul

Clasa I

Scolarul ... născut în anul ...

luna ... ziua ... în comuna ... județul ...

Fiu al tatălui ... și al mamei ...

naționalitatea tatălui ... profesiunea tatălui ...

religiunea tatălui ... comuna ... județul ...

rudul ...

Vaccinat ... sau știut de vărsat ...

Locuința părinților sau a tutorelui este în comuna ... județul ...

A fost înscris în cl. I a acestui gimnaziu pe baza certificatului eliberat de ... sub No. 197 din 14 Aprilie 1913

A fost admis în cl. ... a acestui gimnaziu în baza concursului depus în anul ... în grupa ...

OBIECTELE	NOTE SEMESTRIALE				MEDIA	ADMISE CONSEMNE				OBSERVAȚII
	—	—	—	—		Sem. I	Sem. II	Sem. III	Sem. IV	
	I	II	I	II						
Religia	7	7	7	7	7					
Limba română	6	6	6	6	6					
Istoria	6	6	6	6	6					
Geografia	6	6	6	6	6					
Aritmetica	6	6	6	6	6					
Limba ...	6	6	6	6	6					
Desenul	6	6	6	6	6					
Caligrafia	6	6	6	6	6					
Muzica vocală	6	6	6	6	6					
Gimnastica	6	6	6	6	6					

	Sem. I	Sem. II	Sem. III	Sem. IV
Purtarea	Eminentă	Eminentă	Eminentă	Eminentă
Cunoștințele	Bune	Bune	Bune	Bune
Zilele absentate	1	1	1	1

Media generală 6.50 Șase și cincizeci

Situația ...

Partida din matricola închisă prin eliberarea certificatului No. ... din ... 19...

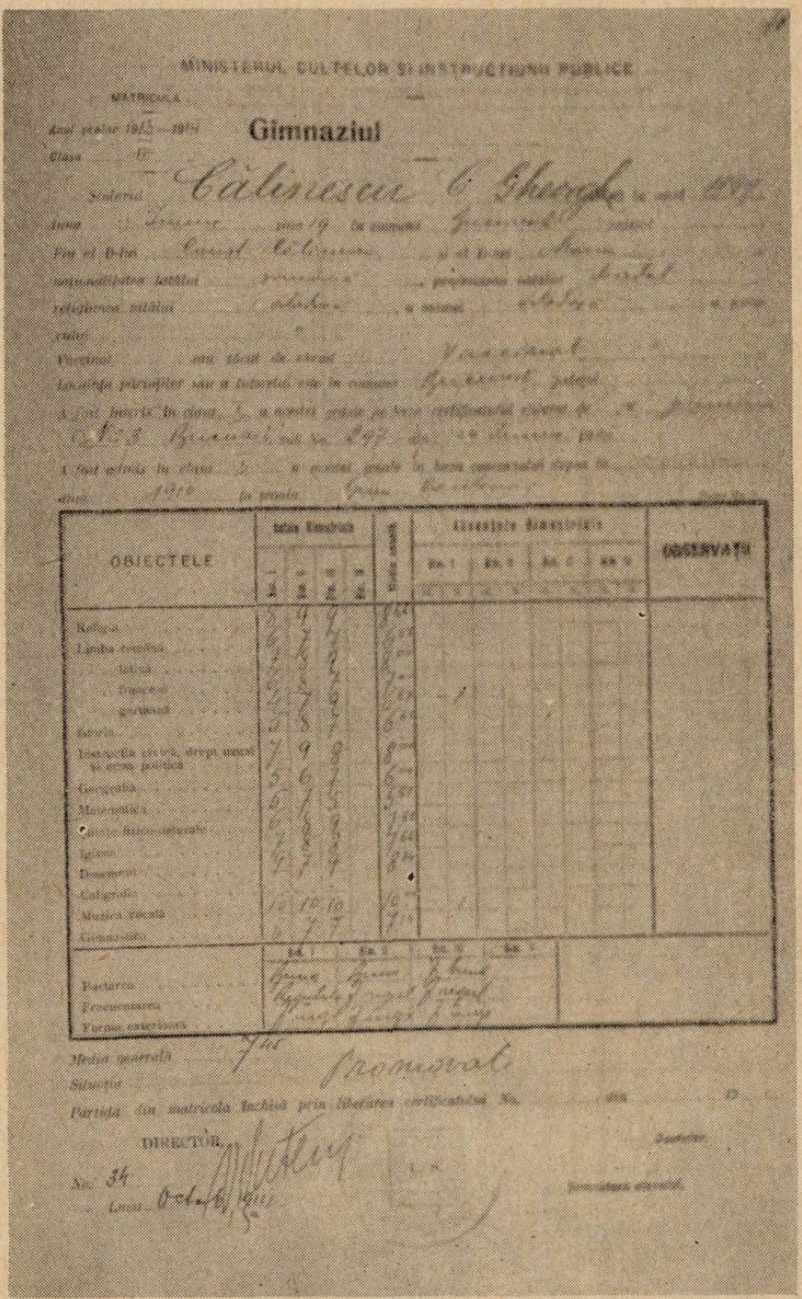
DIRECTOR, ...

No. ...

Luna ...

Semnătura elevului.

Anexa nr. 3



MINISTERUL CULTELOR ȘI INSTRUCȚIUNII PUBLICE

MATRICOLA

Gimnaziul

Anul școlar 19[illegible]—19[illegible]

Clasa [illegible]

Școlarul Călinescu C. Gheorghe în anul [illegible]

Anul [illegible] anul [illegible] în comună [illegible] județul [illegible]

Fiul cel D-lui [illegible] cel [illegible] și al D-nei [illegible]

religiunea [illegible] religiunea [illegible]

școlarul [illegible] școlarul [illegible]

ratei [illegible]

Parintele [illegible] anul clasei [illegible]

Locuința părinților sau a tutorelui sau în comună [illegible] județul [illegible]

A fost înscris în clasa [illegible] a anului școlar pe baza certificatului clasei de [illegible]

[illegible] [illegible] sub No. [illegible] din [illegible]

A fost retrasă în clasa [illegible] a anului școlar pe baza cererei D-lui [illegible]

clasei [illegible] în anul [illegible]

OBIECTELE	Sesia Examinului				Media anuală	Corigențele Diferențiale				OBSERVAȚII
	I	II	III	IV		Ex. I	Ex. II	Ex. III	Ex. IV	
Religia	9	9	9		9					
Limba română	6	7	6		6					
Istoria	7	7	6		6					
Geografia	7	7	6		6					
Germană	6	8	7		6					
Istoria civ., drept usual și econ. politică	7	9	9		8					
Geografia	5	6	7		6					
Matematica	6	7	5		5					
Fizica, Chimia, Mineralogia	6	8	7		7					
Igiena	7	8	7		7					
Desemnul	9	7	9		8					
Caligrafia										
Muzica vocală	10	10	10		10					
Gimnastica	7	7			7					

	Ex. I	Ex. II	Ex. III	Ex. IV
Purtarea	Bună	Bună	Bună	
Frecuentarea	Regulată	Regulată	Regulată	
Purtarea exterioară	[illegible]	[illegible]	[illegible]	

Media generală [illegible] Promovat

Situația [illegible]

Partida din matricola închisă prin libertatea certificatului No. [illegible] din [illegible]

DIRECTOR,

No. 34

Luat [illegible]

L. S.

Parintele sau tutorele

Anexa nr. 4

Anexa nr. 5

Clasa a III-a a şcolii primare „Cuibul cu barză", din anul şcolar 1908—1909, G. Călinescu este al treilea din stînga primului rînd, cu mîinile împreunate în poala uniformei lui modeste. Fotografia se află în posesia d-lui C. Vasiliu, fost magistrat, coleg de clasă cu G. Călinescu.

STRATEGIA PERSONAJELOR. II

SOLOMON MARCUS

Articolul de față este o continuare directă a articolului (1).

În (1) am semnalat existența unor parametri care permit o ierarhizare a personajelor după gradul lor de confruntare cu celelalte personaje. Distanța scenică, definită și studiată în (1), nu poate constitui un astfel de parametru, deoarece ea se referă la situația scenică reciprocă a două personaje. Este nevoie de niște parametri semnificativi pentru poziția în care se află un personaj în raport cu ansamblul tuturor celorlalte personaje. Cu ajutorul distanței scenice se poate obține un atare parametru; este suficient să considerăm, pentru fiecare personaj x, suma distanțelor scenice de la x la fiecare dintre celelalte personaje. Notînd cu $d(x, y)$ distanța scenică dintre personajele x și y, vom pune

$$d(x) = \sum_{y \neq x} d(x, y),$$

unde y parcurge diferitele personaje ale piesei iar condiția $y \neq x$ arată că sumarea se face numai pentru acele personaje y care-s distincte de x, așadar, numărul termenilor din membrul al doilea este cu o unitate mai mic decît numărul personajelor piesei. O altă posibilitate ar fi să considerăm valoarea

$$\delta(x) = \max_{y \neq x} d(x, y)$$

Avem, evident, $0 \leqslant \delta(x) \leqslant d(x)$. Condiția $x_i \neq x$ nu este restrictivă, servind doar să pună mai bine în lumină semnificația parametrilor $(d)x$ și $\delta(x)$. Într-adevăr, avem $d(x, x) = 0$ pentru orice personaj x, deci valorile $d(x)$ și $\delta(x)$ nu sînt afectate de omiterea condiției $x_i \neq x$. Evident, parametrul $d(x)$ este mai fin, mai semnificativ, reflectă cu mai multă fidelitate decît

(1) S. Marcus, *Metode matematice în studiul dramei. Strategia personajelor.* I, în *Metodologia istoriei și criticii literare*, București, 1969.

$\delta(x)$ situația scenică a personajului x în raport cu ansamblul celorlalte personaje. Așezarea personajelor în ordinea crescîndă a lui $d(x)$ sau a lui $\delta(x)$ poate fi interpretată ca o ierarhizare a personajelor în ordinea descrescîndă a importanței lor scenice, a gradului lor de participare la conflict. Dar evaluarea lui $d(x)$ și a lui $\delta(x)$ presupune o evaluare prealabilă a distanțelor scenice între x și fiecare dintre celelalte personaje ale piesei. După cum s-a văzut în (1), stabilirea distanțelor scenice este destul de anevoioasă, deoarece presupune examinarea tuturor lanțurilor care unesc personajele în cauză. Utilizarea unui calculator anulează aceste inconveniente și, deci, parametrii $d(x)$ și $\delta(x)$ rămîn ca o rezervă pentru investigații ulterioare.

Deocamdată, vom introduce un alt parametru, care, îndeplinind funcții similare acelora ale lui $d(x)$, se pretează mai ușor unui calcul manual. Vom nota cu $\gamma(x, y)$ numărul scenelor în care personaleje x și y sînt amîndouă prezente și vom pune

$$\gamma(x) = \sum_{y \neq x} \gamma(x, y),$$

sumarea din membrul al doilea făcîndu-se deci pentru toate personajele y distincte de x. Este de observat că, spre deosebire de expresiile lui $d(x)$ și $\delta(x)$, în care condiția $y \neq x$ putea fi omisă fără a afecta valorile respective, aici această condiție nu mai poate fi omisă, deoarece $\gamma(x, x)$ este un număr strict pozitiv. Ordinea descrescîndă a valorilor $\gamma(x)$ poate fi interpretată ca o ierarhizare a personajelor în ordinea descrescîndă a importanței lor scenice.

Expresia funcției $\gamma(x)$ poate fi pusă în legătură cu o noțiune importantă din teoria codurilor, așa-numita distanță a lui Hamming (2). Am văzut, în (1), că reprezentarea matricială adoptată în descrierea confruntării între personaje permite să se interpreteze personajele unei piese drept cuvinte ale unui cod binar, lungimea acestor cuvinte fiind egală cu numărul de scene din care este alcătuită piesa, în timp ce numărul cuvintelor care alcătuiesc codul este egal cu numărul de personaje ale piesei. Distanța dintre două cuvinte ale unui cod binar este, după R. W. Hamming, egală cu numărul pozițiilor pe care cele două cuvinte au cifre diferite. Aceasta revine la a spune că distanța Hamming dintre două personaje ale unei piese este egală cu numărul scenelor în care unul și numai unul dintre cele două personaje (nu importă care anume dintre ele) este prezent. De exemplu, în „O scrisoare pierdută", distanța Hamming dintre Farfuridi și Dandanache este egală cu 13; într-adevăr, există, în această piesă, 9 scene în care Farfuridi este prezent, dar Dandanache e absent (scenele de rang 6, 10, 11, 22, 23, 24, 25, 26 și 30) și 4 scene în care Dandanache este prezent, dar Farfuridi e absent (scenele de rang 32, 33, 42 și 43). În schimb, distanța Hamming dintre Farfuridi și Brînzovenescu este egală cu zero, deoarece nu există nici o scenă în care unul dintre aceste două personaje să fie prezent iar celălalt absent.

Pentru a da o expresie mai elegantă și mai operativă a distanței Hamming dintre două personaje x și y, vom face apel la o operație din

---

(2) R.W. Hamming, *Error detecting and error-correcting codes*, în „Bell System Techniac Journal", vol. 29 (1950), p. 147–160.

teoria mulțimilor, așa-numita diferență simetrică. Fiind date două mulțimi A și B, diferența lor simetrică, notată $A \Delta B$, este egală prin definiție, cu $(A - B) \cup (B - A)$. După cum am văzut în (1), fiecărui personaj x i se asociază o mulțime A_x de numere naturale formată din acele numere j care au proprietatea că x este prezent în scena de rang j. În aceste condiții, distanța Hamming dintre personajele x și y nu este altceva decît numărul de elemente care alcătuiesc mulțimea $A_x \Delta A_y$. Este deci clar că distanța Hamming dintre două personaje este sau nu egală cu zero după cum personajele respective sînt sau nu concomitente.

În ceea ce privește legătura dintre distanța Hamming și distanța scenică a două personaje x și y, se poate spune că dacă a doua este mai mare decît 1, prima este pozitivă și anume egală cu numărul elementelor din $A_x \cup A_y$; într-adevăr, din $d(x, y) > 1$ rezultă că x și y sînt personaje scenic alternative, deci $A_x \Delta A_y = A_x \cup A_y$.

Însă distanța Hamming este o măsură a depărtării scenice dintre două personaje, în timp ce noi sîntem în căutarea unei măsuri a apropierii scenice. Din acest motiv, în loc să lucrăm cu distanța Hamming $h(x, y)$, dintre x și y, vom adopta diferența n-h (x, y) unde n este numărul total de scene ale piesei (adică numărul de coloane ale matricii asociate). Această diferență este însă în mod sensibil influențată și de un factor nesemnificativ aici, anume numărul de scene în care x și y sînt amîndouă absente; numărul acesta trebuie scăzut. Ajungem astfel, în mod natural, la considerarea diferenței dintre numărul elementelor din $A_x \cup A_y$ și acela al elementelor din $A_x \Delta A_y$, diferență care este tocmai $\gamma(x, y)$. Notînd cu $c(X)$ numărul elementelor mulțimii X, avem deci

$$\gamma(x, y) = c(A_x \cup A_y) - c(A_x \Delta A_y)$$

sau

$$\gamma(x, y) = c(A_x \cup A_y) - h(x, y).$$

Bineînțeles, se pot considera parametri mai fini decît $\gamma(x)$, dar aceasta ne-ar duce la considerarea unor numere neîntregi (așa cum se întîmplă în (3)), lucru pe care vrem să-l evităm deocamdată.

Pentru ilustrare, vom da valorile parametrului $\gamma(x)$ corespunzătoare personajelor din „O scrisoare pierdută". Să simbolizăm prin T pe Tipătescu, prin Tr pe Trahanache, prin C pe Caţavencu, prin Z pe Zoe, prin P pe Pristanda, prin Ce pe Cetăţeanul turmentat, prin F pe Farfuridi, prin B pe Brînzovenescu, prin D pe Dandanache, prin I pe Ionescu, prin Po pe Popescu, prin G grupul de alegători.

Avem, $\gamma(T, D) = 4$, $\gamma(T, Tr) = 9$, $\gamma(T, F) = 4$, $\gamma(T, B) = 4$, $\gamma(T, C) = 6$, $\gamma(T, Z) = 17$, $\gamma(T, P) = 7$, $\gamma(T, I) = 1$, $\gamma(T, Po) = 1$, $\gamma(T, Ce) = 6$, $\gamma(T, G) = 1$, deci $\gamma(T) = 4 + 9 + 4 + 4 + 6 + 17 + 7 + 1 + 1 + 6 + 1 = 60$; $\gamma(Tr, T) = 9$, $\gamma(Tr, D) = 4$, $\gamma(Tr, F) = 7$, $\gamma(Tr, B) = 7$, $\gamma(Tr, C) = 8$, $\gamma(Tr, Z) = 8$, $\gamma(Tr, P) = 7$, $\gamma(Tr, I) = 6$, $\gamma(Tr, Po) = 6$, $\gamma(Tr, Ce) = 5$, $\gamma(Tr, G) = 6$, deci $\gamma(Tr) = 9 + 4 + 7 + 7 + 8 + 8 + 7 + 6 + 6 + 5 + 6 = 73$; $\gamma(C, T) = 6$, $\gamma(C, D) = 1$, $\gamma(C, Tr) = 8$, $\gamma(C, F) = 7$, $\gamma(C, B) = 7$, $\gamma(C, Z) = 8$, $\gamma(C, P) = 6$, $\gamma(C, I) = 7$, $\gamma(C, Po) = 7$, $\gamma(C, Ce) = 7$, $\gamma(C, G) = 7$, deci $\gamma(C) = 71$; $\gamma(Z, T) = 17$, $\gamma(Z,$

(3) M. Dinu, *Structuri lingvistice probabiliste în studiul teatrului*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", vol. 5 (1968).

$D) = 4$, $\gamma(Z, Tr) = 8$, $\gamma(Z, F) = 3$, $\gamma(Z, B) = 3$, $\gamma(Z, C) = 8$, $\gamma(Z, P) = 8$, $\gamma(Z, I) = 1$, $\gamma(Z, Po) = 1$, $\gamma(Z, Ce) = 7$, $\gamma(Z, G) = 1$, deci $\gamma(Z) = 61$; $\gamma(P, T) = 7$, $\gamma(P, D) = 1$, $\gamma(P, Tr) = 7$, $\gamma(P, F) = 4$, $\gamma(P, B) = 4$, $\gamma(P, C) = 6$, $\gamma(P, Z) = 8$, $\gamma(P, I) = 4$, $\gamma(P, Po) = 4$, $\gamma(P, G) = 4$, $\gamma(P, Ce) = 5$, deci $\gamma(P) = 54$; $\gamma(Ce, T) = 6$, $\gamma(Ce, D) = 1$, $\gamma(Ce, Tr) = 5$, $\gamma(Ce, F) = 4$, $\gamma(Ce, B) = 4$, $\gamma(Ce, C) = 7$, $\gamma(Ce, Z) = 7$, $\gamma(Ce, P) = 5$, $\gamma(Ce, I) = 3$, $\gamma(Ce, Po) = 3$, $\gamma(Ce, G) = 3$, deci $\gamma(Ce) = 48$; $\gamma(F, T) = 4$, $\gamma(F, D) = 1$, $\gamma(F, Tr) = 7$, $\gamma(F, B) = 10$, $\gamma(F, C) = 7$, $\gamma(F, Z) = 3$, $\gamma(F, P) = 4$, $\gamma(F, I) = 5$, $\gamma(F, Po) = 5$, $\gamma(F, G) = 5$, $\gamma(F, Ce) = 4$, deci $\gamma(F) = 55$. Deoarece Brînzovenescu este un personaj concomitent cu Farfuridi, avem $\gamma(B) = 55$. Avem apoi, pe baza valorilor deja stabilite şi observînd că $\gamma(D, I) = \gamma(D, Po) = \gamma(D, G) = 1$, $\gamma(D) = 20$. În sfîrşit, folosind datele deja obţinute, deducem $\gamma(I) = \gamma(Po) = \gamma(G) = 47$. Această ultimă valoare este, la prima vedere, surprinzătoare. Într-adevăr, se ştie că Ionescu şi Popescu sînt personaje cu totul secundare în piesa lui Caragiale; or, ele apar aici cu o valoare a lui γ mult mai ridicată decît aceea corespunzătoare lui Dandanache şi aproape egală cu aceea corespunzătoare Cetăţeanului turmentat. În ceea ce priveşte situaţia faţă de Dandanache, ea se explică prin aceea că importanţa lui Dandanache stă mai mult în semnificaţia lui simbolică; Dandanache apare în piesa lui Caragiale ca un tip uman zugrăvit în sine, ca un personaj care, ca şi Cetăţeanul turmentat, este plin de pitoresc, dar foarte slab confruntat cu celelalte personaje ale piesei. Dandanache este, în piesă, un personaj relativ izolat, în afara conflictului, deoarece cei cu care ar fi putut fi confruntat se află „la centru", nu în localitatea de provincie în care se petrece acţiunea, deci nu în perimetrul piesei. Dandanache putea tot atît de bine să nici nu apară ca persoană fizică; se putea vorbi despre el la persoana a treia. Tocmai această împrejurare explică faptul că parametrul γ atinge la Dandanache valoarea sa minimă.

În ceea ce priveşte însă apropierea sensibilă a valorilor $\gamma(I)$ şi $\gamma(Ce)$, ea apare destul de nefirească şi impune o revizuire a modului de lucru. Reexaminînd proveniența valorii ridicate a lui $\gamma(I)$, constatăm că ea îşi are originea în existenţa a două personaje concomitente cu Ionescu, anume Popescu şi Grupul. În fapt, Ionescu, Popescu şi Grupul se comportă ca un singur personaj şi ar fi firesc să le identificăm într-un personaj sintetic, deoarece din punctul de vedere al confruntării între personaje ele acţionează ca atare. Considerente analoage conduc la identificarea unor personaje ca Farfuridi şi Brînzovenescu, deoarece şi acestea sînt indiscernabile din punct de vedere conflictual. Deosebirile dintre ele devin relevate nu ca rezultat al unor tipuri diferite de confruntare cu celelalte personaje, ci abia cînd se iau în consideraţie trăsăturile lor individuale. După cum vedem, personajele concomitente îndeplinesc la Caragiale o funcţie dramatică bine conturată, ele reliefează convertirea în automatism a unor tipuri umane degradate. Să încercăm deci să reconsiderăm valorile lui γ, în ipoteza considerării ca indiscernabile a personajelor concomitente. Un calcul simplu arată că se obţin următoarele valori: $\gamma(Tr) = 61$, $\gamma(Z) = 59$, $\gamma(T) = 58$, $\gamma(C) = 57$, $\gamma(P) = 46$, $\gamma(F-B) = 45$, $\gamma(Ce) = 42$, $\gamma(I-Po-G) = 33$, $\gamma(D) = 18$, unde $F-B$ am reprezentat personajul rezultat din „fuzionarea" lui Farfuridi cu Brînzovenescu, iar prin $I-Po-G$ personajul sintetic Ionescu-Popescu-Grupul. Observăm că, de

astă dată, Cetăţeanul turmentat s-a detaşat net de personajul următor, *I—Po—G*. Aşadar, ierarhia personajelor din „O scrisoare pierdută", din punctul de vedere al parametrului scenic γ, rezultă a fi următoarea : Trahanache, Zoe, Tipătescu, Caţavencu, Pristanda, Farfuridi—Brînzovenescu, Cetăţeanul turmentat, Ionescu-Popescu-Grupul, Dandanache. Această ierarhie, cu valorile corespunzătoare pentru γ, corespunde în linii mari intuiţiei noastre despre personajele piesei lui Caragiale, dar ea conţine o seamă de nuanţări şi precizări de fineţe, suficiente ca să justifice metoda utilizată, cu atît mai mult cu cît rezultatele se obţin comod prin calcule elementare.

Să investigăm acelaşi parametru în piesa „Suflete tari" de Camil Petrescu. Să introducem, pentru simplificare, următoarea simbolistică : A = Andrei Pietraru, Mt = Matei Boiu, C = Culai Darie, S = Şerban Saru, B = Prinţul Bazil Şerban, D = Deciu, Mr = Maria Saru, I = Ioana, E = Elena, Se = servitor, (Ser = Servitoarea, Dr = Doctorul, Cn = Cneazul, M = Maiorul, R = om de lume. Avem, de exemplu, $\gamma(S, A) = 5$, $\gamma(S, Mt) = 3$, $\gamma(S, C) = \gamma(S, B) = \gamma(S, Dr) = \gamma(S, E) = \gamma(S, Cn) = \gamma(S, M) = \gamma(S, R) = 0$, $\gamma(S, D) = 1$, $\gamma(S, I) = 1$, $\gamma(S, Mr) = 2$, $\gamma(S, Se) = 1$, deci $\gamma(S) = 13$; $\gamma(C, A) = 7$, $\gamma(C, Mt) = 1$, $\gamma(C, Dr) = 1$, $\gamma(C, I) = 2$, $\gamma(C, E) = 3$, $\gamma(C, Se) = 2$, $\gamma(C, X) = 0$ pentru orice alt personaj X ; deci $\gamma(C) = 16$; $\gamma(E, A) = 5$, $\gamma(E, C) = 3$, $\gamma(E, Dr) = \gamma(E, I) = \gamma(E, Se) = 1$, acestea fiind singurele valori nenule deci $\gamma(E) = 11$; $\gamma(Mr, A) = 3$, $\gamma(Mr, Mt) = 4$, $\gamma(Mr, S) = 2$, $\gamma(Mr, I) = 3$, deci $\gamma(Mr) = 12$; $\gamma(Se, A) = 5$, $\gamma(Se, Mt) = 3$, $\gamma(Se, C) = 2$, $\gamma(Se, S) = 1$, $\gamma(Se, I) = 2$, $\gamma(Se, E) = 1$, deci $\gamma(Se) = 14$. Pe o cale similară se obţin valorile $\gamma(A) = 50$, $\gamma(I) = 30$, $\gamma(Mt) = 27$, $\gamma(Cn) = \gamma(M) = \gamma(R) = \gamma(D) = \gamma(Ser) = 2$, $\gamma(B) = \gamma(B, A) + \gamma(B, Mt) + \gamma(B, I) = 2 + 1 + 2 = 5$, $\gamma(Dr) = 4$. Rezultă deci următoarea ierarhie: Andrei Pietraru 50, Ioana 30, Matei Boiu 27, Culai Darie 16, Servitor 14, Şerban Saru 13, Maria Saru 12, Elena 11, Prinţul Bazil Şerban 5, Doctorul 4, Deciu 2, Servitoarea 2, Cneazul 2, Maiorul 2, Omul de lume 2. Observăm că, spre deosebire de „O scrisoare pierdută", unde se detaşează un grup de patru personaje principale (Trahanache, Zoe, Tipătescu şi Caţavencu), urmat de un al doilea grup de patru personaje semi-principale (Pristanda, Farfuridi, Brînzovenescu şi Cetăţeanul turmentat) şi de cîteva personaje stinghere (Ionescu, Popescu, Grupul de alegători, Dandanache), aici se detaşează net un singur personaj, Andrei Pietraru (care aproape că nu părăseşte scena), urmat, la mare distanţă, de două personaje semiprincipale, Ioana şi Matei Boiu, acestea fiind urmate, de asemenea, la mare distanţă, de un grup de cinci personaje de însemnătate medie în conflict (Culai Darie, Servitorul, Şerban Saru, Maria Saru şi Elena) şi, însfîrşit, cîteva personaje secundare (Prinţul Bazil Şerban, Doctorul, Deciu, Servitorul, Cneazul, Maiorul, Omul de lume). Am fi putut şi aici identifica personajele concomitente, formînd de exemplu un singur personaj Cneazul—Maiorul—Omul de lume. Însă această operaţie, foarte indicată — chiar necesară — în cazul piesei lui Caragiale, este mai puţin recomandabilă aici, unde, pe de o parte, neidentificarea lor nu-şi mai exercită influenţa negativă pe care o constatăm în studiul „Scrisorii pierdute" iar, pe de altă parte, cele trei personaje concomitente, Cneazul, Maiorul şi Omul de lume, nu mai prezintă acea identitate de poziţie pe care o cons-

tatam, de exemplu, la Farfuridi și Brînzovenescu. Observăm că, spre deosebire de studiul diametrului scenic, unde luarea sau neluarea în considerare a grupului de personaje concomitente din „Suflete tari" avea o influență decisivă, determinînd infinitudinea sau, respectiv, finitudinea diametrului, aici, în studiul parametrului γ, această alegere nu mai exercită o influență demnă de luat în seamă.

Să trecem acum la evaluarea parametrului γ în „Ultima oră" a lui Mihail Sebastian. Introducem notațiile A = Andronic, B = Bucșan, D = = Directorul Borcea, S = Ștefănescu, V = Voicu, P = Pompilian, N = Niță, M = Magda, An = Ana, W = d-na Werner, Br = Brănescu, G = = Gaby, Ag = Agopian, H = Hubert, Bt = Băiatul cu cafele. Avem $\gamma(A, B) = \gamma(A, D) = 4$, $\gamma(A, An) = 3$, $\gamma(A, S) = \gamma(A, P) = \gamma(A, N) = 2$, $\gamma(A, V) = \gamma(A, W) = 1$, $\gamma(A, M) = 10$, $\gamma(A, Br) = \gamma(A, Ag) = \gamma(A, H) = = \gamma(A, G) = \gamma(A, Bt) = 0$, deci $\gamma(A) = 29$; $\gamma(B, A) = \gamma(B, M) = = 4$, $\gamma(B, D) = 9$, $\gamma(B, Br) = 1$, $\gamma(B, Ag) = 5$, $\gamma(B, W) = 8$, $\gamma(B, S) = \gamma(B, V) = \gamma(B, P) = \gamma(B, H) = \gamma(B, N) = \gamma(B, G) = \gamma(B, An) = \gamma(B, Bt) = 0$, deci $\gamma(B) = 31$; $\gamma(D, B) = 9$, $\gamma(D, P) = \gamma(D, M) = 5$, $\gamma(D, A) = \gamma(D, W) = 4$, $\gamma(D, S) = 3$, $\gamma(D, V) = \gamma(D, An) = 2$, $\gamma(D, Ag) = 1$, $\gamma(D, Br) = \gamma(D, H) = \gamma(D, N) = \gamma(D, G) = \gamma(D, Bt) = 0$, deci $\gamma(D) = 35$; $\gamma(S, P) = 12$, $\gamma(S, M) = 4$, $\gamma(S, D) = \gamma(S, V) = 3$, $\gamma(S, A) = \gamma(S, N) = 2$, $\gamma(S, H) = \gamma(S, G) = 1$, $\gamma(S, B) = \gamma(S, Br) = \gamma(S, Ag) = \gamma(S, An) = \gamma(S, W) = \gamma(S, Bt) = 0$, deci $\gamma(S) = 28$; $\gamma(V, P) = \gamma(V, N) = 5$, $\gamma(V, S) = 3$; $\gamma(V, D) = \gamma(V, Bt) = 2$, $\gamma(V, A) = \gamma(V, G) = 1$, $\gamma(V, B) = \gamma(V, Br) = \gamma(V, Ag) = \gamma(V, H) = \gamma(V, M) = \gamma(V, An) = \gamma(V, W) = 0$, deci $\gamma(V) = 19$; $\gamma(P, S) = 12$, $\gamma(P, D) = \gamma(P, V) = = 5$, $\gamma(P, N) = 3$, $\gamma(P, A) = \gamma(P, M) = 2$, $\gamma(P, H) = \gamma(P, G) = 1$, $\gamma(P, B) = \gamma(P, Br) = \gamma(P, Ag) = \gamma(P, An) = \gamma(P, W) = \gamma(P, Bt) = 0$, deci $\gamma(P) = 31$. În mod analog se găsesc valorile $\gamma(N) = 14$, $\gamma(M) = 32$, $\gamma(An) = 11$, $\gamma(W) = 17$, $\gamma(Br) = \gamma(Br, B) = 1$, $\gamma(Ag) = \gamma(Ag, B) + + \gamma(Ag, W) + (Ag, D) = 5 + 3 + 1 = 9$, $\gamma(G) = \gamma(G, S) + \gamma(G, V) + + \gamma(G, P) = 1 + 1 + 1 = 3$, $\gamma(Bt) = \gamma(B(Bt, V) + \gamma(Bt, N) = 2 + 2 = = 4$, deci apare următoarea ierarhie a personajelor: Directorul Borcea 35, Magda 32, Bucșan 31, Pompilian 31, Andronic 29, Ștefănescu 28, Voicu 19, d-na Werner 17, Niță 14, Agopian 9, Băiatul cu cafele 4, Gaby 3, Brănescu 1. Observăm deci un grup compact de personaje principale (Borcea, Magda, Bucșan, Pompilian, Andronic și Ștefănescu), urmat de un grup mai mic de personaje de însemnătate medie (Voicu, d-na Werner, Niță, Agopian) și, apoi, de cîteva personaje cu totul episodice (Băiatul cu cafele, Gaby, Brănescu).

Desigur că și parametrul γ, ca și parametrii studiați în [1], ar putea fi studiat ca o funcție de numărul natural n, de îndată ce notăm prin $\gamma_n(X)$ valoarea parametrului γ pentru personajul X, în ipoteza că luăm în considerație numai scenele al căror rang nu depășește pe n.

Așa cum parametrul γ ne-a permis o ierarhizare a personajelor după gradul lor de confruntare scenică cu celelalte personaje, putem introduce un parametru care să permită o ierarhizare a diferitelor scene ale piesei, în funcție de gradul lor de populare. Să notăm cu $\alpha(N)$ numărul de personaje prezente în scena de rang n. În „O scrisoare pierdută" $\alpha(n)$ ia succesiv valorile 2, 1, 4, 2, 2, 3, 3, 4, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 3, 1, 4, 7, 8, 7, 8, 6, 3, 5, 7, 9, 2, 4, 3, 1, 3, 2, 2, 3, 2, 1, 1, 2, 4, 12. În

„Suflete tari" $\alpha(n)$ în valorile 4, 2, 3, 4, 4, 5, 3, 4, 4, 3, 3, 2, 3, 3, 2, 2, 2, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 3, 4, 2, 2, 5. În „Ultima oră" $\alpha(n)$ ia valorile 2, 3, 3, 3, 3, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 2, 2, 4, 5. În „Hoţii" de Schiller $\alpha(n)$ ia valorile 2, 8, 2, 2, 5, 10, 3, 6 2, 4, 3, 2, 10, 7, 6. Aceste funcţii îşi dezvăluie semnificaţia de îndată ce le raportăm la numărul total al personajelor din piesele considerate. „O scrisoare pierdută" numără 12 personaje iar numărul mediu de personaje într-o scenă este 3—4 (mai exact : 3,43). „Suflete tari" numără 15 personaje iar numărul mediu de personaje într-o scenă este de 3. „Ultima oră" numără 15 personaje iar numărul mediu de personaje într-o scenă este de 2—3 (mai exact : 2,69). Constatăm deci că, în timp ce în „O scrisoare pierdută" numărul mediu de personaje care se află la un moment dat pe scenă reprezintă mai mult de un sfert, dar mai puţin de o treime din totalul personajelor, în „Suflete tari" acest număr reprezintă doar a cincea parte din totalul personajelor piesei iar în „Ultima oră" proporţia este şi mai mică.

Evoluţia valorilor lui $\alpha(n)$ dezvăluie un anumit echilibru în ceea ce priveşte aglomerarea scenică, atît în „Suflete tari" cît şi în „Ultima oră". Pentru a pune în evidenţă acest fapt, să notăm cu μ numărul mediu de personaje într-o scenă a piesei şi să punem

$$\beta(n) = |\mu - \alpha(n)|.$$

Observăm că în „Suflete tari" funcţia $\beta(n)$ — pe care o vom numi *abaterea scenei de rang n* — ia valorile 0 şi 1 pentru orice număr natural n mai mic sau egal cu 28 (= numărul total de scene ale piesei), cu excepţia scenelor de rang 6 şi 28, pentru care valoarea abaterii β este egală cu 2. Un echilibru asemănător se manifestă în piesa „Ultima oră", unde avem, pentru orice n pentru care funcţia este definită, $|\beta(n)| < 2$, cu excepţia ultimei scene; într-adevăr, avem $\beta(52) > 2$. Nu acelaşi echilibru se manifestă în piesa lui Caragiale, unde numărul scenelor pentru care abaterea β este mai mare ca 2 este destul de mare (avem 8 scene pentru care α ia valoarea 1 şi 8 scene pentru care α ia valori mai mari ca 5, deci în total 16 scene pentru care abaterea β este superioară lui 2). Mai mult decît atît, există şapte scene pentru care abaterea β este superioară lui 3; toate aceste scene sînt momente de aglomerare, legate în special de confruntările electorale pe care le prilejuieşte piesa. Ca o compensaţie, cele opt scene pentru care $\alpha(n) = 1$ învederează procedeul lui Caragiale de a-i pune pe eroii principali să se confrunte măcar o dată cu ei înşişi, pentru a dezvălui o parte din zona disimulată a existenţei lor. (Aceasta se întîmplă de două ori cu Zoe — în scenele de rang 14 şi 40 — de două ori cu Pristanda, în scenele de rang 2 şi 12, de două ori cu Tipătescu, în scenele de rang 34 şi 41, o dată cu Trahanache, în scena de rang 20 şi o dată cu Caţavencu, în scena de rang 17; după cum se vede - şi acest lucru este firesc — Caragiale foloseşte acest procedeu pentru a sublinia duplicitatea anumitor personaje.)

Existenţa scenelor pentru care α ia valoarea 1 ne obligă să reconsiderăm valorile parametrului γ. Într-adevăr, noi am definit pe $\gamma(x)$ ca sumă a valorilor $\gamma(x, y)$ pentru toate personajele y distincte de x. Înseam-

nă că nu am înregistrat eventualele confruntări ale personajului x cu el însuși. Introducînd funcția

$$\lambda(x) = \sum_y \gamma(x, y),$$

unde sumarea din membrul al doilea se face pentru toate personajele y (deci inclusiv $y = x$), înregistrăm și aceste autoconfruntări. Din cele discutate mai sus, rezultă că, în cazul pieselor „Suflete tari" și „Ultima oră", avem identitate între funcțiile $\gamma(x)$ și $\lambda(x)$. În ceea ce privește însă „O scrisoare pierdută", vom avea $\gamma(Z, Z) = \gamma(T, T) = \gamma(P, P) = 2, \gamma(Tr, Tr) = \gamma(C, C) = 1$, deci $\lambda(Z) = \gamma(Z) + 2 = 61$, $\lambda(T) = \gamma(T) + 2 = 60$, $\lambda(P) = \gamma(P) + 2 = 48$, $\lambda(Tr) = \gamma(Tr) + 1 = 62$, $\lambda(C) = \gamma(C) + 1 = 58$. Dar ne amintim că valorile lui γ au fost stabilite în ipoteza identificării lui Farfuridi cu Brînzovenescu și a lui Ionescu cu Popescu și cu Grupul de alegători. Trebuie deci să vedem dacă nu cumva și aceste personaje sintetice nu sînt supuse unor autoconfruntări. Într-adevăr, aceasta se întîmplă cu personajul $F - B$ în scena 11. Avem deci $\gamma(F-B, F-B) = 1$, deci $\lambda(F-B) = \gamma(F-B) + 1 = 46$. Pentru toate celelalte personaje, funcțiile λ și γ sînt egale. Obținem deci următoarea „λ — ierarhie" (în dreptul fiecărui personaj trecem valoarea corespunzătoare a funcției λ): Trahanache 62, Zoe 61, Tipătescu 60, Cațavencu 58, Pristanda 48, Farfuridi-Brînzovenescu 46, Cetățeanul turmentat 42, Ionescu — Popescu — Grupul 33, Dandanache 18. După cum se observă, ordinea personajelor a rămas neschimbată, ilustrare a faptului că autorul a folosit în mod omogen și cumpătat procedeul autoconfruntării. Se constată o ușoară accentuare a decalajului dintre personajele principale și personajele semi-principale pe de o parte și personajele secundare (Cetățeanul turmentat, Ionescu-Popescu-Grupul, Dandanache) pe de altă parte. Aceasta, datorită faptului că autoconfruntarea se petrece exclusiv cu personaje din primele două grupe.

Prin analogie cu parametrul α, se poate introduce parametrul α', care asociază fiecărui personaj numărul de scene în care el este prezent. În cazul „Scrisorii pierdute" avem $\alpha'(Z) = 24$, $\alpha'(T) = 23$, $\alpha'(Tr) = 17$, $\alpha'(C) = 17$, $\alpha'(P) = 15$, $\alpha'(F-B) = 10$, $\alpha'(Ce) = 9$, $\alpha'(I-P-G) = 7$, $\alpha'(D) = 5$. După cum vedem, acest parametru dă întîietate netă lui Zoe și Tipătescu, distanțîndu-i simțitor pe aceștia de Trahanache și Cațavencu, personaje care, în lumina parametrilor γ și λ, apăreau de egală importanță cu primii doi. Acum, Trahanache și Cațavencu au trecut în grupa personajelor de însemnătate medie. Pentru un încornorat și un șantajist, personaje de o structură dramatică relativ mai simplă decît a celor doi eroi principali Zoe și Tipătescu, această situație apare firească. Coborîrea, cu cîteva trepte, a Cetățeanului turmentat și a lui Farfuridi-Brînzovenescu, coborîre care poate să surprindă, se explică, pe de o parte, prin faptul că numărul relativ mic de scene la care aceștia participă sînt scene cu un număr relativ mare de personaje (a se vedea valorile corespunzătoare ale parametrului α), pe de altă parte prin aceea că elementele pitorești prin care aceste personaje atrag atenția, țin în primul rînd de structura verbală a piesei, structură care nu e luată în considerație în studiul de față. Coborîrea vertiginoasă a lui Ionescu-Popescu-Grupul, prin apropierea sa sensibilă de Dandanache, se explică prin faptul că ierarhia

stabilită în raport cu parametrii γ și λ se resimțea de caracterul foarte aglomerat al puținelor scene în care Ionescu, Popescu și Grupul sînt prezenți.

În ceea ce privește piesa „Suflete tari", aici ordinea personajelor în raport cu parametrul α' coincide, cel puțin pentru personajele principale, cu ordinea după γ. Avem $\alpha'(A) = 24$, $\alpha'(I) = 13$, $\alpha'(M) = 12$, $\alpha'(C) = 7$ etc.; din nou un decalaj mare între Andrei și Ioana, apropiere între Ioana și Matei Boiu, distanță între Matei Boiu și Culai Darie. Această concordanță între parametrii γ și α' este aici un rezultat al echilibrului pe care „Suflete tari" îl prezintă în raport cu parametrul β; numărul de personaje din fiecare scenă este în imediata apropiere de numărul mediu de personaje într-o scenă.

În „Ultima oră" ne putem aștepta la o situație similară, deoarece și aici parametrul β se arăta foarte echilibrat. Lăsăm pe seama cititorului controlul acestei aserțiuni.

ION CARAION

EMIL MANU

Mai mic cu doi ani decît Geo Dumitrescu şi cu un an decît Şt. Aug. Doinaş, Ion Caraion debutează cu versuri şi recenzii la *Universul literar* şi *Curentul literar*, în 1939, semnînd la început cu numele de acasă, Stelian Diaconescu*, adoptîndu-şi apoi pseudonimul prin care s-a consacrat. Dacă s-ar face o analiză a ziaristicei literare din perioada de rezistenţă împotriva fascismului, activitatea lui Ion Caraion de la *Timpul* şi *Ecoul* (împreună, desigur cu a altora, printre care aş cita pe Miron Radu Paraschivescu şi Geo Dumitrescu), ar trebui consemnată. După Eliberare, ca secretar de redacţie al primului ziar liber al tineretului („Scînteia Tineretului") sau al revistei săptămînale *Lumea* (condusă de G. Călinescu, „director" care l-a apreciat şi i-a adresat calde elogii), Ion Caraion a dovedit în publicistica noastră o predilecţie pentru afirmarea deschisă a valorilor şi pentru negarea fără compromisuri a nonvalorilor. La *Lumea* au colaborat astfel mai toţi criticii şi poeţii afirmaţi în acest sfert de secol. Dar mai mult, prin cronicile din *Fapta*, *Mondial-magazin*, *Revista Fundaţiilor* şi mai ales prin articolele despre *Criza culturii* apărute în *Jurnalul de dimineaţă* al lui Theodorescu-Braniştе, Ion Caraion se situează printre primii literaţi care au negat încă de atunci proletcultismul. Consilier la Ministerul artelor, redactor şi iniţiator al originalei reviste *Agora* (1947) ce apărea în cinci limbi şi la care colaborau nume prestigioase din ţară şi de peste hotare, de la Beniuc la Arghezi, Blaga şi Barbu şi de la Quasimodo la Sartre, Ion Caraion a creat timp de cîţiva ani, în jurul său,o efervescenţă spirituală, proiectînd antologii posibile, ca aceea a *Poeziei libere universale* (de 4 000 de pagini), iniţiind colecţia *Sisiph* în care urmau să apară versurile unor poeţi tineri (C. T. Lituon, Margareta Dorian, Emil Manu), îngrijind *Caietele de poezie* ale *Revistei Fundaţiilor* (1946, 1947) etc. Poetul se bucura încă de atunci de preţuirea unui Arghezi sau Blaga, îl frecventa pe Ion Barbu sau pe Ion Vinea şi colabora la principalele reviste literare. După o pauză publicistică, Caraion reapare în ultimii zece ani, maturizat. Dacă ar fi să amintim numai prezenţa sa în revistele străine de prestigiu ca *Poèsie vivante* de la Geneva (în nr. 29, 1969, ocupă jumătate din revistă cu antologia *Brâncuşi în poezia uni-*

* S-a născut în comuna Ruşavăţ, jud Buzău, în 1923.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 659–665, BUCUREŞTI, 1969

versală) şi la *Revue de Belle Lettres* din Lausane (nr. 4/1969 îi publică cinci poeme) sau inserarea numelui său în *Histoire des littératures universelles*, Paris, 1955 (p. 1401—1402) am poseda suficiente argumente pentru deschiderea unei discuţii monografice şi pentru sublinierea unei activităţi de prestigiu.

Panopticum, primul său volum, apare în 1943 la mica editură *Prometeu* (unde apăruseră şi *Cîntecele ţigăneşti* ale lui Miron Radu Paraschivescu) ; cartea a fost capricios difuzată şi pînă la urmă interzisă, fiind considerată inoportună şi dezagregantă faţă de orientarea oficială. *Panopticum* e o lume plină de suferinţe absurde prin care se plimbă „oraşele incendiate", amare, cu oameni care vorbesc „singuri şi tare", iar feţele au pe ele „cărbune crescut cu gloanţele şi foile de cort...".

Depoetizant, protestatar, volumul oferă o atmosferă nevrotică : „Noi am scris cu nevroză pe ziduri" ; protestul lui Caraion împotriva războiului nu e de loc epic, de loc literaturizant, e numai un protest de esenţe lirice, cel mult de atmosferă. Uneori ironia e dureroasă şi autobiografică : *Acum trebuiesc oameni puternici, care de asalt, păpuşoi,/ nu aparate de cusut cuvintele în gînd.* Totul se stinge sub măşti de cloroform, lumea agonizează în deliruri macabre, chiar iubita poartă „febre şi mîini de antilopă". Lumea de *Panopticum* nu mai oferă decît o singură evaziune, a alcolului contaminat cu visul : *Aici în palma tristă pe care-o văd cu lupa/veneau atunci artere, acuma numai gura-/un termometru umed a lins temperatura/şi-a mai plouat aseară pe străzi la Guadelupa.* Sînt jocuri de cuvinte în care se ascunde totuşi drama absurdă. Un *ciclu schizofrenic*, cîteva *cangrene*, un *coşmar* şi atîtea sfîrşituri nu invitau pe soldaţi la atac, în 1943, ci din contră, le injectau revolta : *Să ne culegi Doamne, ca pe struguri/din aripa ţarinilor, din vegetaţii de fier-/că... „noi pentru tine ducem războiul acesta/mare cît o felie de cer".*

Soldaţii halucinează în paturi, cîmpiile sînt pline de trenuri sanitare, peste tot se face întuneric, prin piepturi se plimbă oraşele incendiate, pe cînd „steagurile zării vorbesc despre Descartes", siluete hipnotice peregrinează pe ganguri, cerurile sînt devastate etc. Iată numai cîteva momente ale unei poezii de febre şi viziuni apocaliptice, suficiente pentru interzicerea cărţii, singura carte de versuri interzisă de regimul de atunci.

Omul profilat pe cer, apărut în 1946, obţine premiul de poezie al editurii *Forum*. Aceste cicluri noi umanizează interogativ peisajele de cangrenă ale primului volum. Oamenii sînt stranii personaje „la marginile vieţii" ; ei zac „privindu-se unii pe alţii ciudat, asemeni cavalerilor Sfîntului Graal". Poemele acestei cărţi sînt elegii de interior, cu dezolări crispante : *Şi ne-ngroapă zilele beţive/ sub leşia inimii jumate,/ toamna zugrăveşte-n cîmp şopîrle,/ noi visăm în camere pătrate.* Într-un *Mesagiu către colivia poetului* face elogiul visului absolut în accepţia lui Eichendorff, dar drogat cu sentimentul angoazei moderne : *Am distrus în noi mitologii/ ploile şi soarele ni-s fraţi,/ ce folos că sîntem împăraţi/ numai pe gîndacii din cutii// Din fragmentul cinegetic, prin păşune/ vin copoii gravi după dreptate ;/ n-am rămas în lucruri nici jumate, / visule-totală pasiune.*

Decorul mahalalelor e plin de pecingini, „hamalii duc uzinele-n cărbunii de pe ei", femeile-i aşteaptă triste-n case cu „ochii lor ce nu ştiu tinereţea", copii beau alcol iar „fetele gem noaptea lîngă şanţuri, cu inelul pîntecului gol", pruncii „cresc din beznă şi unsoare", apocaliptic „tur-

me largi se scurg spre abatoare", iar viața curge „rană schizoidă". Uneori poemul devine reportaj : *În 1939 — ce toamnă !/ Refugiații polonezi umpleau șoselele./ Ne-am întîlnit pe-o stradă pe care războiul la urmă a ucis-o/ și-am colindat toată ziua orașul.*

Cutremurătoarea confesiune a volumului se închide mai ales în poemul *Confluență*, pretext pentru a învălui într-o pînză de cețuri lumea descompusă pe care războiul o tîra cu el, fluturînd un cer „numai răni" sub care treceau „fluvii de morți în picioarele goale" : *Într-o noapte ca asta am să mă sinucid/ vor fi toate plantele niște teoreme, într-adevăr,/ îmi va părea rău de tot ce n-am putut crede pînă la capăt,/ de obrajii tăi ca două bame lichide/ și de sînul pădurii cu bube roșii în păr...* Simbolic, *omul profilat pe cer* e omul care venea să vindece lumea de răni, el era tare și tînăr, iar *cînd mergea peste cîmpuri,/ jivinele șesului îi ascultau pașii-/ erau siguri și tari ca viața din arterele lui.*

În *Cîntece negre* (Editura Fundațiilor, 1947) descoperim un poet mai lucid, cu o febră vaporoasă, dar plină de fluxuri și refluxuri cerebrale. Războiul a rămas numai în memorie („Era război și lepră, oamenii mureau în burg"). Un umor negru, o ironie tăioasă, în locul melancoliei primare a volumelor anterioare : „Circul meu sufere de promiscuitate dirijată" ; „Vă invit la masa unde n-o să puteți mînca nimic pentru că toate cadavrele au intrat în putrefacție". Unele notații se înscriu în tipare folclorice, dar sînt în realitate numai simili folclorici, ca și la Ion Barbu, un folclor creat de poet : *Auzi inimă, auzi/ cum vin lupi de zgură, uzi/ să devore și să ducă/ hălci din noi că se usucă.*

Din ciclul *Jurnal de front* trebuie reținută dragostea și stima absolută a lui Caraion pentru țărani, chiar ritmul folcloric e ales pentru ei. Într-un poem intitulat *Catalog rural* vorbește de Europa ca de „o cucoană bătrînă, fără grații, care-a vrut să trăiască bine-n tinerețe și și-a bătut, ca pe vite, în toate ziele argații". În altul, cu un titlu mai simbolic, *Cîntec din timpul ocupației*, se întreabă „unde e libertatea pentru care au ars orașele" și elogiind libertatea și generozitatea, devenită istorică, a Franței, încheie : *Vor veni ploi mari să inunde orașele,/ va veni seceta galbenă să usuce grădinile,/ vor arde din temelii casele, copacii/ printre care au năvălit armate de oameni străini. Și numai inima Franței amenințătoare,/ numai inima Franței, adîncă și bună/ va călători clandestin peste granițî/ sub liniștea albă de soare ca nopțile albe de lună.*

Un poem egal cu o *ars poetica*, cu o mărturisire de credință pentru arta noilor vremi postbelice, se numește *cîntece negre*. Poetul răspunde unei întrebări semnificative : *Pentru ce nu scrie ca-nainte ?/ Cîntecele astea nu-s frumoase...* Răspunsul are aspect de manifest : *Sigur, nu toate cîntecele sînt frumoase pentru toți/ Unele au mîlul și pietrele din noi,/ unele sînt tulburi, sînt aspre, sînt schimbătoare / altele răvășite ca niște sîrme,/ unele sînt ca o luptă pe care o purtăm cu noi, cu memoria și sîngele nostru/.../ Poeți nu vă temeți de adevăruri, fiți aspri și calzi ca sîngele vostru.* Agitație nu înseamnă să uiți bibliotecile, în „care poți intra și citi din Mallarmé", înseamnă numai să nu rămîi numai în camere triste ; trebuie ca poeții să ajungă în stradă, să fie umăr la umăr cu oamenii.

Nici în *Eseu* (1966) războiul nu s-a rezorbit total din conștiința poetului ; și aici un întreg ciclu, *Erau anotimpuri ciudate*, cuprinde poeme scrise între 1939—1944. Și aici solitudinea poetului e tulburată de „sco-

rojelile metalice ale cerului". Războiul nu mai e definit prin notații directe, aproape fiziologice, ci condensat în cîteva cuvinte-metafore : *În 1939,/ apa picura ca sîngele./ Tări... bocanci.* Umbra eroului trăiește ironic în peisajul descarnat al frontului : *Mai ții minte ? Strîmnt ca-ntr-o carlingă,/ apa-i ciuruia peste femure./ Luna-n iarbă-vînătă secure-/ începuse vinul să-și prelingă.* Oamenii au uitat undeva o parte din ei, „toate lucrurile cad în oboseli și poveşti", „oriunde-i om, omul s-ascunde", cangrenele au cuprins lumea, mîinile nu-și mai răpund, contemporanii poetului sînt „o promoție tragică" care „declamă uverturi". Undeva revolta se întinde și dincolo de război, prin istorie, pe la 1907, cînd „oamenii veneau ca o ninsoare peste conac", cînd sîngele mirosea a „vedenii și-a primăvară".

În ciclul *Fetele se uită prin pomi* se înscriu atîtea sublimări erotice incantative, străbătute însă de unele galvanizări ale durerii pe care totuși „omul" din versuri o depășește printr-o ancorare în idealuri pure : *Molatecă-n pădurea ei albastră,/ de noi ca printr-un vis și-aduce-aminte/ casiopeea inimii cuminte/ -și bate-un deget fraged la fereastră.* Există în poezia lui Ion Caraion, dincolo de incantație, de muzica interioară, gravă, a lucrurilor, o fluidizare a elementelor, dublată de o căutare sălbatică a cuvintelor cu sonuri noi : *De-o parte-ntinsul proaspăt cu șerpii săi lichizi, cu marea care intră și iese din guvizi,/ de alta omenetul, nisipurile, jindul/ pădurilor de pînde ce-și forfotă colindul.* Oricît ar părea de ciudat, în incantațiile lui Caraion, care au gravitatea violelor, nu a violinelor, se sting filoane profunde și ireversibile, stilizate imperceptibil, în esențele lor maxime, din folclorul magic al descîntecelor, sublimate în raporturi aparent logice dar cu o logică din patologia stenică a oniricului. Poeziile sale de dragoste sînt, nu cantone, ci descîntece în care refacerea universului pierdut se operează aproape magic : *Am cunoscut la Danzig o femeie./ Ploua mărunt ca-n „Crimă și pedeapsă"./ Surparea moale-a umbrei de pe coapsă/ stîrni o velă, negre orhidee...* Substraturile de descîntec sau bocet, un fel de magie modernă a cuvîntului care ține tot atît de mult de febra lucidă ca și de metafizica absconsă a poeziei, apar mai ales în poemele cu sentimente retrospective : *În gleznele mai albe ca de fată/ cu care-n noi miresmele colindă/ au să ne-a-pară-n lumea din oglindă/ relicve-amari din ultima cantată.* Dar cartea nu e numai amintire. Se deschide cu amplul poem *Geneze* care închide fascinațiile unui optimism alimentat de peisajul cu dimineți de la Porțile de Fier. Esențială în acest poem e ideea metaforizată că „timpul umblă prin lume" ; prefacerile sînt egale cu modificarea geologică a peisajului : *Pleacă urmele și rămîn potecile cunoașterii. Socialismul e zîmbet./ Întrebările și viața vin de la oameni și se îmbracă-n tulburătoarele lor chipuri.* Ciclul *Genezelor* e o suită lirică, meditativă, în care „mărșăluiesc spre comunism popoare", poetul locuiește în „toate cartierele" lumii, drumul strămoșilor întinerește în urmași, iar patetic manifest pentru luciditate și entuziasm se încheie ca o inscripție : *Urîtul care, gol, umbla prin țară/ s-a risipit în scrum,...* Imaginea finală a volumului e aceea de filtrare a sevelor elementare din violența calmă a cuvintelor : lenile părului, sentimentul de porțelan al ploilor, „pisica lunii trece printre stele", copacii sînt „niște preoți brahmani", adevărul „e ca pădurea" etc. Un poem în trei versuri conceput în spiritul acestei elementalizări îl *rezumă* pe Brâncuși : *Ca natura — frumoasă fără să știe —/ dormeau la umbră și la soare/ oasele pămîntului* (*Pietre*).

Reactualizarea structurilor sale lirice se antologhează evident în *Eseu*, dar magia sensurilor poemelor sale se revelează concludent mai ales în *Dimineața nimănui* (1967). Dincolo de sinteza inovațiilor valoroase, poezia sa readuce în circuit poetic o serie de atitudini profund umane pe care poeții contemporani începuturilor sale le ignoraseră cu emfază. Lirica sa e o dureroasă frămîntare a omului dezbrăcat de conformisme sterile, ajuns singur în fața unei oglinzi sincere : conștiința sa (sau poate destinul său). *Dimineața nimănui* nu e un volum cu decorativități simetrice ci o confesiune de-o intempestivă spontaneitate ; împărțirea în cicluri e numai un artificiu poetic. Primul poem cu un aer fals programatic, e o dramă modernă a cuvintelor, încheiată cu un apelativ ironic :... *și tot amurgul dintr-o dată, dintr-o dată / se face verbe, adverbe, proverbe/ ca o flotă pe mare,/ ca o flotă pe două mări, plină de sculpturi, de pălării și de civilizații/ din care morții scot adjective,/ din care vii scot adjective/ din care adjectivele scot o grădină cu fructe și cu păsări de aluminiu/ și asta mă mîhnește, Horațiu.* (*Fîntina*) Desigur, apelația nu are nici o legătură cu Horațiu.

În simetria de care vorbeam, mai corect în disimulata simetrie se înscrie și ultimul poem, *Epitaf*, de-o luminozitate tragică care amintește, fără să le caligrafieze, nostalgii ce l-au tulburat și pe Baudelaire și pe Eminescu : *Din tot ce-am spus, din tot ce vrem/ rămîne-o lacrimă năucă / pe fundul vreunui vechi poem/ care și el o să se ducă/ așa cum altele s-au adus...*

Cartea e aproape biografia generației lui, cu oameni fără basme, cu anotimpuri în care se face tîrziu („ca-ntr-o rugăciune"). În frigurile jilave ale acestei lumi, „cu sumbre depouri și hale", poetul își cheamă iubita să treacă „printre gloanțe și umbrele" și să-i acopere „ochii cu brațele". Sînt încă imagini de război, cu cantonamente triste în Polonia, cu „femei alternative", cu fantome în burgul ceh, în care totuși, pe umărul sudic atunci, se „presimțea primăvara". Există, lîngă aceste sumbre neliniști ale cărții, și frenetica luminozitate a unor portrete de țară în care limpezimile protoistoriei se coboară de undeva de dincolo de folclor printre oamenii de azi. Prin ciclul *Febre*, într-o evoluție originală și căutări la nivelul cel mai sever al poeziei cu majusculă, Ion Caraion captează decoruri inefabile, explozii cromatice și adîncuri de vise. Chiar aceste jocuri par un ritual păgîn de conservare a visului, o magie de vorbe și de sensuri, cu polifonii stilizate pînă la cristal și rezumatul luminii.

Necunoscutul ferestrelor (1969), volum retrospectiv, egal pînă acum cu o „ediție definitivă", aduce și două cicluri inedite, intercalate în cronologia exactă a operei : *Tîrzia din Țara vînturilor* și *Cele patru cercuri ale singurătății*. Tonalitatea e aceeași, dar parcă poetul și-a trăit *toate* experiențele posibile, la limita cea mai absurdă, în adevărul lor cel mai crud. Viața nu-i mai poate oferi nici o violență, tragismul existenței, oricît de proiectat în imaginația cea mai bogată, nu mai poate fi amplificat : *Peste mine vin ploile omenirii/ — o dacă-aș fi putut iubi toate lucrurile lumii !/ Cu brazii de-acolo, postumii,/ se-nchid și tinerețile — ține-i !* Chiar dragostea nu mai e decît o febră, o iluzie de „aburi de ceai" în care „viscolește tîrziu". Viața e cuprinsă numai în viitor și hazarduri și doar uneori, copleșitoare și plină de friguri, dragostea-și coboară timpul ei „adolescent și dulce". Lumea de *panopticum* din care poetul nu poate ieși e un „dans nomad" cu ciudățenii, oficiat „la fetia apelor culcate". Moldova,

în 1946, „cu fața goală, cu trupul gol", călătorește-n vagon „și pe jos", în apocaliptica goană după porumb. „Oamenii fierb țoale" dau copiilor zeama, în pînza de plumb a Bărăganului un om cade sub roți; mărun-taiele-i „aburesc printre grăunți de porumb" : *Cînd s-o desgheța pămîntul din Ciulnița,/ pe lîngă traverse putrede, la primăvară/ o să-i pască bobocii verzi, inima,/ rămasă în viscol, la gară.*

Femeile delirează în oglinzi iar poeții cîntă sub „ceruri fără glorii", numai durerea rămîne „statornică și pură". Poemul *Carmen Saeculare* e un elogiu al femeii în toate ipostazele gîndite sau visate de toți poeții lu-mii : „femeia morbidă și bizară", „absentă dar lascivă", „planturoasă", „femeia zăpezilor alpine", anarhista „flegmatică și tristă", „femeia din porturi și taverne", femeia „ironică și tandră" etc. În toate femeile aces-tei debordante iluzii își visează iubita străină, venită într-un „clorotic amurg de baldachine : *„Mă va-ntîlni străina la care dintr-odată/ privi-voi fără țintă, gîndindu-mă la tine;/ iar ea va-ntoarce capul și frunzele-or să cadă.*

Peste tot sînt numai sfîrșituri de cicluri existențiale : *Și iată că-ntr-o zi nu i-am mai putut duce sufletului meu nici o bucurie. L-au năpădit întrebările;/ toate cerurile cu toate căldările/ i-au luat zîmbetul și l-au dus la Dumnezeu// Pe urmă viața a făcut din mine o sperietoare.* Orele sînt me-talice, peste tot frigul se lasă ca „o baie de sare", pentru înțelegerea absolută a acestei destrămări ar fi trebuit citat în întregime poemul *Fo-toliu de amurg*, care e o autobiografie cutremurătoare.

Cele patru cercuri ale singurătății, concepute ca o bolgie a omului contemporan, sînt dragostea, muzica, dumnezeu, neliniștea. Poemele au detașarea omului în care s-a răsfățat durerea „cu lubricul său geniu", poetul călătorește printre „mărgeanuri gote", știind în fiecare „strigăt, crepuscul și-amintire", cu „sînge septembric" de plantă amară, „păien-jenișul tînăr al hoitului din lucruri". În această lume, căutîndu-l în toate, nu-l mai găsește nici pe Dumnezeu : *Ori bat în van... Auzul tău mă lasă,/ drumeții-s reci, mansardele deșarte,/ o, cel puțin de-ar fi rămas frumoasă/ prăpastia de dor ce ne desparte.*

★

Cînd se va vorbi despre Ion Caraion, într-o posibilă și necesară re-trospectivă, va trebui să se vorbească de generația cea mai hărțuită de crize, de epoca paradoxelor infecunde și de lumea în care s-a copt, în adevărurile ei profunde, cea mai austeră stare de om, pe care războiul cel mai din urmă a delimitat-o istoric. E vorba de lumea care a suferit războiul, nu de cea care l-a declanșat, de cea care l-a simțit în toate metamorfozele lui, înregistrate de jurnalul unui Malreaux sau conden-sate în atîtea însingurări. Cine cercetează ca fenomen literatura con-temporană nu poate trece peste această generație de tranziție, o generație a nimănui, o lume de crepuscule intermediare și de spiritualități fertile fără de care realitățile prezentului ar apărea, istoric, suspendate.

S-a vorbit de dragostea nemărginită, „dureroasă, devorantă" a lui Ioan Caraion pentru poezie, ca miracol perpetuu, ca o condiție a exis-tenței. Spirit cu conectări directe la tot ce înregistra ca noutate poezia europeană a ultimelor decenii, poet cu lecturi fundamentale și cu gust

pentru noutatea viabilă. Ion Caraion este chiar din liceu inițiatorul unei colecții de poezie în care s-au înregistrat debuturi și deține azi la *Viața românească* cea mai insolită și mai curajoasă cronică a poeziei, tratată în eseurile din ciclul *Plante*, prefigutate încă din 1965, în aceeași revistă prin cîteva *Momente și moduri lirice*. Ziarist cu nerv coroziv și intelectual, adeptul travaliului dus pînă la absurd, Caraion promovează în poezie un suprarealism îmblînzit în care se descifrează drama omului contemporan, macerat de neliniști, descompus, omul care și-a pierdut echilibrul clasic. Talentul său impulsiv cultivă un joc absurd, dar spre deosebire de al poeților mimanți, de o exemplară cursivitate. Iraționalizînd actul poetic, sondînd misterul din lucruri și apelînd pentru a-l revela la metafora esențială, Ion Caraion face din drama cuvintelor o dramă a omului, rămas să pătrundă în istorie numai prin cuvinte și să nu mai fie nimic dincolo de ele. S-a spus adesea că atît Caraion cît și Geo Dumitrescu sau Constant Tonegaru au tras poezia spre tehnicile ziaristicei, au despodobit-o. *Depoetizarea*, ca protest antitradiționalist este un fenomen mai vechi, cultivat și de Minulescu și de Arghezi într-un fel, dar la Caraion e mai acut și legat de alte filoane, mai profunde și mai estetice decît simpla frondă socială.

Dacă în *Panopticum* întîlneam și stări de poezie postsimbolistă, dacă în *Omul profilat pe cer* și mai ales în *Cîntece negre* poetul recurge la violențe din rechizita suprarealiștilor, pentru a impune un protest, în ultimele volume, cu același primat al vegetalului, poezia sa ajunge la sinteze atît de organice încît ar putea crea impresia că și-a încheiat căutările. Dar, pentru lectorul de poezie, nu pentru profesorul care încercă s-o explice, e numai o iluzie. Poetul e mereu altul, mereu cu alte jocuri, dar nedeslipit de gravitatea de violă a tonului său dominant.

PAUL ZARIFOPOL INEDIT: CLASICISMUL FRANCEZ

AL. SĂNDULESCU

Încă de la începutul activității sale, Paul Zarifopol a manifestat un viu interes față de clasicismul francez, în ale cărui dogme estetice a identificat un fel de inamic public al literaturii europene moderne. Reflecțiile lui în această direcție tind la formulări teoretice dintre cele mai pregnante, cu atît mai mult, cu cît în subtext vibrează neîncetat nervul polemic : „În procedarea clasică, totul se supune trebuințelor de *comunicare*: Meditația și visarea sînt reduse cît se poate în folosul *cerințelor vorbirii*. Nu bogăția impresiei, nici adîncirea reflexiei, nu țesutul complex, „gîndul fin și obscur" al visării solitare interesează pe clasic, ci formularea cea mai *transparentă* a adevărurilor celor mai pe *înțelesul tuturor*. Stilul clasic e stilul *vorbit*, cu totul subjugat *conversației* și *discursului «drept linear»* uscat de o nemiloasă, istovitoare *claritate*, aspru și *cenușiu*" (s.n.) Rațional și abstract, clasicismul disprețuiește individualul, detaliul concret, suprimă lirica și pitorescul. Poezia scrisă în simetricii și indisolubilii alexandrini îți dă senzația că „ai avea nisip prăjit în dinți, cenușă sub unghii și te-ai fi spălat pe obraz cu leșie". Zarifopol denunță în continuare inconsistența ideii de „perfecție" și de „stil perfect", a stilului ca ornament, a compoziției didactice cu început-mijloc-sfîrșit, precum și caracterul vetust al teoriei genurilor strict delimitate. Dogma clasicistă i se înfățișează criticului așa de tiranică, de apăsătoare, încît „literatura franceză clasică seamănă, după părerea sa, cu viața germană prusificată", iar scriitori ca Malherbe, Vaugelas și Boileau au rolul de „vrednici jandarmi literari" (*Stilul clasic*).

După ce scrisese o serie de eseuri, unele apărute în culegerile sale, altele risipite în paginile revistelor, Paul Zarifopol rostește această conferință în fața unui public studențesc. El își reia în genere ideile exprimate mai de mult însă cu un spor de claritate, nuanțare și exemplificare. Clasicismul, în speță francez, rămîne pentru el curentul și stilul prin excelență didactic și oficial, cultivînd eleganța și corectitudinea gramaticală, versul contabilizat și vorbirea secată de imagini. Canonizată și învechită, uscată și plicticoasă, opera clasică a creat, observă conferențiarul, o criză de nesinceritate. Toată lumea o respectă, însă nimeni n-o citește. Analizat foarte minuțios, clasicismul ajunge să fie definit, într-un spirit istorico-sociologic, puțin obișnuit și în orice caz străin de concepția estetică a lui Paul Zarifopol : „Clasicismul e stilul unei vremi numai și numai al unei părți din societatea franțuzească, este după cum cred expresia spiritului unei anumite clase sociale, într-o anumită perioadă a dezvoltării sale".

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 667–675, BUCUREȘTI, 1969

De pe aceleaşi poziţii moderne, eseistul remarcă tendinţa de a reduce întreaga literatură franceză la clasicism, ca şi cînd numai acesta ar fi deţinătorul specificului francez : „Ce sens are să declarăm pe Rabelais şi pe Montaigne şi pe Ronsard sau pe Verlaine, pe Rimband, pe Mallarmé, pe Gide şi pe Cocteau mai puţin francezi decît pe Racine, pe Vauvenargues, sau Monsieur Fontanes? Ori încă mai mult : Ce sens are să susţinem că nu sînt specific francezi?

Referindu-se la literatura română care, prin condiţiile ei speciale de dezvoltare, a receptat în mică măsură influenţa clasicismului, Zarifopol aduce un călduros omagiu lui Eminescu, în cuvinte de o pregnanţă aforistică. Poetul e văzut într-o magnifică perspectivă universală : „D-lor, cred că sînt de acord cu mulţi dintre Dvs, dacă lăsînd la o parte chiar ideea de rang, aşez pe Eminescu printre artişti de felul lui Homer, Eshil, Dante, Shakespeare. Eminescu era din neamul celor puternici şi bogaţi fără măsură, el a fost dătător de legi, un începător de tradiţii artistice".

Conferinţa *Clasicismul francez*, în care se spune despre Schiller că „e plicticos la culme" şi despre Goethe că a scris „versuri didactice şi sarbede" nu trebuie considerată neapărat ca un act de iconoclastie. Autorul s-a aplecat aici numai asupra elementului perimat şi perisabil. Spiritul său lucid n-a putut ignora aportul clasicismului în domeniul prozei de analiză psihologică pe care o discută în studiul consacrat lui La Rochefoucauld. Nu pe clasici îi detestă în fond Zarifopol, ci clasicismul în prelungirea lui epigonică, oficială, stilul artificial, pedant, geometrizat, stors de vigoare. Clasicofobia eseistului venea din oroarea lui de inautenticitate artistică.

CLASICISMUL FRANCEZ

Înainte de orice trebuie să mulţumesc adînc comitetului conducător al Ateneului Iorga pentru cinstea mare şi neaşteptată pe care mi-a făcut-o chemîndu-mă să vorbesc aici, — şi să mulţumesc cu atît mai călduros, cu cît unii dintre domnii care m-au chemat, m-au auzit altădată vorbind în public şi prin urmare ştiu că nu vorbesc frumos — departe de asta — ceea ce mă face să cred că Domniile lor îmi promit o atenţie foarte binevoitoare, dar domniile lor sînt puţini. Spun aceasta nu din falşă modestie, ci fiindcă în adevăr românii, din natură, ţin la vorbă frumoasă, vreau să zic : atenţia noastră depinde în chip sensibil de elocvenţă. Dacă în această privinţă situaţia mea nu-i bună, cred că-mi va veni oarecare ajutor din altă parte. Şi anume : deşi în practică nu sînt şi nu am fost vreodată om de şcoală, adeseori scrisul meu şi vorbirea mea au nu ştiu bine de ce ceva de şcolar, au apucătură de lecţie. Şi tocmai am noroc ca asistenţa căreia am onoarea să vorbesc să fie formată în bună parte din domni studenţi. Atenţia lor, exercitată în această privinţă îmi va fi, nădăjduiesc eu, uşor cîştigată. Pe ceilalţi care au venit să asculte sau cel puţin să asiste la întrunirea noastră îi rog mult să ierte insuficienţa mea oratorică, gîndindu-se la ideea foarte creştinească de binefacere care ne-a adunat aici. Acum să revenim la materia noastră.

★

Toate literaturile europene au suferit în măsuri diverse influenţa clasicismului francez. Toate s-au emancipat la această influenţă. S-au emancipat întrucîtva chiar francezii, deoarece în programele de şcoală au primit autori de dincoace de clasicism pînă la Lamartine incluziv. Drept este că pe de altă parte, de cîteva decenii, critica oficială se osteneşte să probeze adeseori cu siluirea faptelor şi a logicei că tot ce-i bun în scrisul francez pîn- în zilele noastre e bun numai întrucît este lucrat, uneori poate chiar fără ştirea autorului, după clasice legi ale esteticii. Dar

aceasta e pură pietate oficială, şi noi ne interesăm aici de studierea pe cît se poate de istorică a unei forme literare din trecut.

Deci, dacă chiar francezii s-au îndurat să facă loc în şcoală literaturii lor postclasice, cu atît mai mult a trebuit să facem aceasta noi, cum au făcut-o şi toate celelalte popoare europene. Pentru noi nu poate fi vorba de a primi clasicismul, adică poezia sec. 17, ca unic punct de vedere pentru înţelegerea şi evaluarea literaturii franceze întregi, necum de a exalta dogmatic această formă literară între atîte altele şi a o pune să dicteze în educaţia noastră literară. Însă criticii şi istoricii literaturii franceze şi în zilele noastre urmează a se orienta tot după clasicism în interpretarea şi expunerea istoriei literare. Negreşit, mai de demult, pe vremea lui V. Cousin sau a lui D. Nisard, canoane literare hotărau simplu că înainte de Malherbe e numai barbarie iar după Racine începe decadenţa definitivă. Astăzi un asemenea fanatism nu se mai afişează atît de făţiş. Totuşi vechiul schelet dogmatic se simte încă tare, cu toate rezervele cochete şi cu toate temperările conciliante pe care le impune criticilor francezi spiritul istoric valabil astăzi. Aşa se face că noi popoarele celelalte primim clasicimul francez din ţara lui de origine preparat în fond, tot după canoanele de pe vremuri. Deci pentru noi se pune problema de a extrage estetica şi arta clasică franceză din amalgama dogmatică în care ne soseşte el din ţara de origine pentru a-l studia — cum să zic mai bine? — pentru a-l studia prin noi înşine şi pentru noi.

★

Orice epocă istorică îşi are legătura sa proprie cu Dumnezeu a zis Ranke, omul în care s-a încarnat mai desăvîrşit poate decît oricare altul, spiritul istoric. Formula lui are savoare teologică. Noi o putem înţelege aşa : orice epocă, şi putem adăoga orice naţiune se găseşte într-o relaţie specifică faţă cu sistemele de credinţe, de gîndire şi simţire în care se realizează viaţa spiritului omenesc. Şi astfel concepţia cuprinsă în această formulă, adică concepţia istorică a vieţii spiritului, odată pătrunsă în gîndirea europeană, noi aceşti de astăzi nu mai acceptăm modele unice şi veşnice în nici un domeniu al spiritului şi nici nu ne putem reduce mintea şi gustul în aşa fel, încît să interpretăm dezvoltări istorice multiseculare, şi de o complexitate adîncă, sărăcindu-le de cuprinsul lor viu, pentru a împodobi excluziv şi artificial schemele naiv dogmatice ale unei vechi pedagogii literare.

Îndeosebi literatura românească ca şi alte literaturi mai tinere s-au ridicat în împrejurări şi într-o vreme cînd clasicismului francez îi slăbise considerabil puterea de expansiune. Influenţe din partea acestei forme de artă s-au exercitat şi asupra literaturii române, dar se pare că nu se poate zice despre literatura noastră că ar fi fost, în vreun moment, pătrunsă de spiritul şi gustul strict clasic. Eminescu, întemeietorul literaturii române moderne şi pînă astăzi încă dominatorul ei, desigur nu ne-a transmis influenţa din acea parte. În diverse locuri din studiile sale critice, Sainte-Beuve, un om remarcabil înzestrat pentru a accepta inteligent fapte literare foarte deosebite între ele, un spirit care s-a jucat cu atitudini literare foarte variate, între altele, de ex. şi cu acea de fanatic al clasicismului — Sainte-Beuve dar revine în studiile lui cu o clasificare după rang de universalitate şi putere a scriitorilor celor mai considerabili din lumea întreagă, şi el aşează cu mult deasupra tuturor celorlalţi pe Homer, Eshil, pe Dante şi Shakespeare, însă lui Corneille şi lui Racine, şi încă mai puţin celorlalţi contemporani ai lor, cu evlavia cu care-i cinsteşte Sainte-Beuve nu le dă loc alături de maiştrii supremi. Pe Molière doar îl apropie de familia celor mari de tot. Clasicii francezi nu au puterea celor dintăi. Chiar felul meritelor lor specifice : claritatea şi eleganţa şi perfecta mecanică teatrală şi apoi grija prea evidentă faţă de anume reguli literare exclud puterea poetică supremă, acea care nu se arată vizibil robită unor norme simple sau simpliste de artă, fiind ele singure creatoare de norme.

D-lor, cred că sînt de acord cu mulţi dintre Dv., dacă lăsînd la o parte chiar ideea de rang, aşez pe Eminescu printre artişti de felul lui Homer, Eshil, Dante, Shakespeare. Eminescu era din neamul celor puternici şi bogaţi fără măsură, el a fost un dătător de legi, un începător

de tradiţii artistice. Şi, iarăşi, cred că am aprobarea multor dintre Dv. dacă voi adăoga că pentru literatura noastră, formată şi consolidată astfel cum e astăzi, nu mai poate fi vorba de pură receptivitate faţă de vreo formă literară străină, ci mai ales de rezistenţă şi de reacţiune spontană. Pentru noi, produsele literare ale altor popoare nu pot avea alt înţeles şi alt rol decît acela de a fi un material faţă de care noi avem a ne defini activitatea noastră literară în felul nostru şi după ale noastre tradiţii.

Am socotit de nevoie să spun acestea, fiindcă se mai aud încă oarecare păreri întîrziate în această privinţă. Aşa se zice să trebuie să lăsăm pe seama fiecărei ţări să-şi judece literatura sa, şi, de pildă eu am fost mustrat în presă pentru că am evaluat arta unui celebru literat francez altfel decît este evaluată de obicei — şi dacă i-am judecat stilul în chip cam nefavorabil ce-i dreptul desigur, l-am judecat ţiind seamă cu mare grijă de întreaga dezvoltare literară a ţării sale şi cu dovezi scoase din chiar ideile lui literare şi din acele după care astăzi se orientează literatura franceză.

D-lor, cred [că] orice carte se supune de la sine judecăţii acelora a căror atenţie vine să o solicite. Dacă emigrează cartea franceză pîn-aici la noi, ea se supune fără vorbă judec [ăţii] noastre. Şi în adevăr, nu e de înţeles de ce să nu constatăm noi ca şi Nietzsche sau Herbert Eulenberg că Schiller e pe unele locuri şi prin multe locuri, de o naivă artificialitate, că e plin de puerile neadevăruri artistice, şi să completăm lucrul cu o vorbă populară, să zicem că autorul lui *Don Carlos* e adeseori plicticos la culme. Şi tot astfel nu-i de înţeles de ce nu am p utea spune în auzul tuturor că punînd o poezie a lui Eminescu alături de una a lui Goethe, se vede numaidecât că a lui Eminescu e admirabilă, iar a lui Goethe regretabilă, de nu chiar lamentabilă, cu toate că numele şi operele românului sînt cunoscute unui număr mult mai mic de oameni decît numele şi operele germanului. Foarte mulţi sînt însă acei care nu iau seama că în materie de artă avem de comparat opere aşa cum sînt date şi nu celebrităţi de grade diverse. Oamenii se lasă ademeniţi de prestigiul numelor celebre. Astfel faptul că Goethe a scris atît de mult şi de variat c-a făcut pe naturalişti şi fizicieni să vorbească de dînsul impune cititorului poeziilor sale o admiraţie prealabilă, sumară şi fără nuanţă care îl împiedică să vază versurile didactice sarbede, sau vioiciunea falşă şi stîngace sau patosul gol de temperament şi plin de sînge rece, — care se întîlnesc, mi se pare, destul de des în acest poet ilustru.

Clasicii francezi, clasicii de tot felul şi îndeobşte formele de artă care au o vechime mai mare sînt şi pentru publicul mare şi chiar pentru literatul de meserie prilej de nedumeriri curioase, uneori chiar neplăcute. Şi poate lucrul cel mai serios care ni se poate întîmpla cu o operă de artă veche este o criză de nesinceritate. Şi uneori criza se prelungeşte într-o stare cronică. Fiindcă operele numite clasice, adică opere care ne sînt prezintate ca modele nediscutabile sînt opere vechi, admiraţia comună pentru clasici este adesea nesinceră. În exemplul de adineaori, numele prestigios al lui Goethe determină automatic o dispoziţie vag admirativă şi superficială lipsită de orice substrat de convingere intimă. Situaţia obişnuită faţă de clasici este un complex de stări sufleteşti mecanizate, sugerate din afară: — între cetitorul actual şi scriitorul de pe vremuri nu mai există legătură vie, sau cel puţin comunicare adevărată se produce numai pe cîteva puncte de atingere rare şi slabe. Aşa încît, pentru majoritatea oamenilor actuali, operă clasică şi operă moartă este tot una, ca să spunem banalitatea cea mai clară în această privinţă : vremea nu lasă nimic întreg, şi orice lucru moare, numai că lucrurile care mor pe încetul, care mor treptat şi parţial, moartea mai uşor observabilă, şi mulţi oameni nu prind de veste sau nu vor să ia seama şi să mărturisească, că ceea ce au înainte nu mai e un organism viu, ci un preparat de muzeu, în cazul în care ne interesează ; un preparat făcut şi conservat de critic — literatură oficială şi pedagogică.

Nu ştiu de ce se uită atît de des şi atît de lesne adevărul elementar, că înainte de toate, fiecare generaţie îşi trăieşte viaţa ei proprie aşa cum este *impusă* de forţele istorice, tot aşa după cum fiecare om îţi trăieşte natura şi caracterul lui adevărat, oricît şi le-ar ascunde prin mitarea unor naturi şi caractere străine de ale lui. Şi fiindcă e cu totul neverosimil ca noi

aceştia de astăzi şi de aici din Bucureşti să avem sufletul şi spiritul oamenilor din Paris sau Versailles de la anii 1660 şi următorii, putem induce că literatura oamenilor acelora nu poate fi, în chip autentic, literatura noastră, nu poate fi vie şi adevărat actualizabilă pentru noi. Iar dacă ni se face, cum se obişnuieşte, obiecţia că un scriitor actual care pentru noi e viu, pe care-l admirăm sincer, A. France de ex. urmează întru ceva stilul clasic, atunci vom răspunde simplu, că, în acest caz, clasicii sînt ceea ce se numeşte *pimitivii* autorului actual, şi că dacă el a asimilat şi transpus ceva din arta lor, nu urmează de aici că noi sîntem obligaţi în totul acestei arte în acelaşi fel în care îi erau obligaţi — contimporanii pentru care acea artă luase naştere.

În general, cînd profanii manifestă entuziasm pentru primitivii în artă, sau declară că le place mai bine schiţele decît tablourile maturilor (?), lucrul îmi pare cu deosebire suspect : această admiraţie care vrea să pară originală e, obişnuit, imitată de la artiştii de meserie. Tot astfel suspecţi — suspecţi de un anume pedantism, acei care nefiind de meserie literară, dezvoltă admiraţie neţărmuită pentru vreun clasicism oarecare, adică pentru forme literare aparţinînd unui trecut depărtat. Nu asemănările cu clasicii pe care *trebuie să ni le arate* istoricul literar pentru ca să le vedem sînt hotărîtoare pentru cetitorul actual, ci particularităţile care-l fac pe France să fie artistul nostru de astăzi. Înţelegeţi Dv. bine că, dacă France n-ar fi făcut decît să repete — şi repetarea n-ar fi fost decît un joc superficial şi mecanic — să repete zic, stilul clasic, arta lui nu ar mai avea justificare — sau ar fi involuntar parodistică, şi parodistic este uneori stilul lui France, dar cu bună ştiinţă.

Ar fi instructiv din multe puncte de vedere dacă printr-un procedeu inchizitorial am putea pătrunde pînă la adevăratele stări sufleteşti pe care le trezesc în spiritul celor mai mulţi oameni de astăzi operele clasice franceze sau şi altele. S-ar dezveli atunci înaintea noastră tablouri de un pitoresc psihologic cu deosebire preţios. Dar acest lucru este irealizabil. Cu mijloace politicoase permise de regulile vieţii sociale nu putem scoate de la oameni un material valabil în această privinţă. Avem însă probe indirecte care ne informează destul de bine : cetitorul de astăzi cumpără pe Dekobra, pe Bordeaux şi pe An. France, citeodată pe Gide, pe Proust, pe Cocteau, dar foarte rar pe Pascal, pe Doamna de Lafayette, pe Racine sau pe La Bruyère, şi dacă cumpără, sau îi primeşte în dar, în ediţii frumoase nu-i ceteşte din iniţiativă proprie prin apetit imediat. Nu are curiozitate spontană pentru asemenea cărţi, ci numai o curiozitate trezită secundar prin intervenţia istoricului literar şi adeseori această intervenţie rămîne fără efect.

După toate aceste ne rămîne, cred eu, să ne învoim astfel în privinţa clasicismelor oarecare, ca şi în privinţa acelui francez îndeosebi că sînt înainte de toate obiecte de studiu istoric şi că după şi din acest studiu se va putea deslusi întrucît aceste forme de artă ale trecutului mai pot fi considerate ca vii. Şi negreşit clasicismul francez e încă mai hotărît obiect de studiu istoric pentru noi toţi care nu sîntem francezi.

★

În domeniul intelectual ca şi în acel politic, revoluţionarii sînt adeseori mult mai puţin revoluţionari decît îşi închipuie ei singuri. Oamenii Renaşterii, inovatorii şi revoluţionarii sec. 16, credeau că dezrobesc mintea europeană de disciplina oarbă a evului mediu. În realitate, umaniştii continuă evident şi curios spiritul medieval ce fusese pentru scolastici şi în parte pentru literaţii de tot felul în evul mediu cărţile sfinte, Biblia şi părinţii bisericii, acelaşi lucru sînt autorii antici pentru literaţii Renaşterii şi pentru literaturile derivate din Renaştere. Şi mi se pare că dintre toate literaturile moderne nici una n-a conservat în formă mai deplin medievală şi scolastică respectul pentru antici ca literatura franceză. Respectul acesta e de o naivitate şi de o superficialitate atît de onestă şi putem zice copilăroasă, încît, poate citeodată să pară ironic. Şi cel mai enorm exemplu în această privinţă îl găsim în lupta lui Corneille pentru a împăca teatrul modern cu regulile lui Aristotel, un Aristotel surprinzător de medieval. În această

privință burghezul normand de la începutul sec. 17 se dovedește a avea aproape mintea unui cleric din veacul al XII-lea, o minte care se învîrtește în loc ca un șoarece în capcană, de grija unor reguli care cum le-au închipuit francezii nu se pomenesc să fie în autorul grec, ci numai în capul foarte puțin original, dar foarte autoritar al unui filolog din sec. 16, J.C. Scaliger. În general, evlavia către antici s-a menținut în *formă* multă vreme cu mare strictețe și cu cea mai onestă convingere. În realitate încă cu cît trece vremea, arta literară franceză se abătea necesar tot mai mult de modelele și regulile pretinse artistice. Și de altfel această artă antică nu era în tot cuprinsul ei de vreo mie și atîți ani, ci era selecție mai mult școlară de autori, selecție făcută de alexandrini și de romani. Deși scriitorul în care culminează clasicismul francez — adică Racine — știa bine grecește, arta lui e depărtată și străină de arta greacă atît cît se poate închipui. Dar cum ar fi putut fi altfel? S-au păstrat de la Racine multe traduceri din grecește, cu adnotări făcute de dînsul. Din ele se vede că principala preocupare a lui Racine era corectitudinea și eleganța gramaticală în textele de care se ocupă. În adevăr estetica franceză clasică începuse cu preocupări gramaticale. Malherbe, despre care Boileau scrisese faimosul emistih : „Enfin, Malherbe vint", — un francez din zilele noastre adăoga : „il aurait mieux fait de ne pas venir" — a teoretizat și a practicat poezia ca un fel de aplicație a gramaticii. Începătorul poeziei clasice franceze a fost un perfect gramatic, și de la dînsul a rămas credința, mărturisită sau nu, că este în esența poeziei să fie o aplicație scrupuloasă a corectitudinii gramaticale. Pentru literații de vîrsta clasică — *un mauvais vers* este înainte de toate un vers în care se găsește vreo necorectitudine gramaticală. Probabil la asemenea particularități se gîndea Sainte-Beuve cînd zice : „le classicisme français est sorti *peniblement* de Malherbe" și-l pune pe acest gramatic în contrast cu Homer și cu Dante. A trebuit să se întîmple multe în lumea literară mai înainte ca un critic francez să poată vorbi cum face Sainte-Beuve.

Doctrina clasică a început cu asprele comentarii gramaticale ale lui Malherbe și ale lui Vaugelas, s-a continuat cu obositoarele și nenorocitele explicații între Corneille și Pseudo —Aristotelul lui Scaliger, cu prefețele cu care Racine și Molière cochetează diplomatic cu dogma antichității, se afirmă complet în polemicele și pamfletele verificate ale lui Boileau și începe să cedeze în Scrisoarea adresată Academiei de către mult grațiosul și elasticul arhiepiscop și om de lume Fénelon.

Peste cîteva zeci de ani Voltaire, care de altfel se lasă un moment contaminat de literatura engleză și se arată mai întîi mîndru de a fi purtător de noutăți, se hotărăște în sfîrșit să afurisească ce admirase și să se facă apostol unic și de neîndurată ortodoxie al clasicismului. În tabloul său istoric *Le siècle de Louis XIV* dogma clasică apare pentru I-a oară închisă în aureola veșnicelor frumuseți. Ideile literare ale lui Voltaire împrăștiate în nenumărate scrieri și scrisori, le admiră sistematic La Harpe pentru a le populariza în cursul de literatură pe care-l ține în ultimii ani ai secolului al 18-lea și lecțiile lui La Harpe n-au încetat nici astăzi în totul de a servi în învățămîntul literar, iar pînă pe la mijlocul veacului trecut aceste lecții erau cartea fundamentală. După ce Diderot, J.J. Roussau (în *La Nouvelle Heloïse*) și Letourneur traducătorul lui Shakespeare, aduc teatrului clasic aproape toate obiecțiile pe care mai tîrziu le-au ridicat, cu zgomot mare, romanticii, clasicismul se menține mumificat sub primul imperiu. Toată lupta romantică trece ignorată sau disprețuită de critica clasică. Sainte-Beuve încearcă în tinerețe, și de dragul romanticilor să reabiliteze pe Ronsard și pe liricii din jurul lui, iar mai apoi își temperează pînă aproape de anulare orice opoziție contra artei clasice.

Pe la anii 40 ai secolului trecut, un profesor de literatură, Désiré Nisard, care se amestecase foarte dîrz în lupta contra romanticilor, publică o istorie a literaturii franceze îmbibată de tot zelul lui Malherbe, Boileau și Voltaire la un loc luați, — un tratat dogmatic îndreptat, destul de tardiv, contra romanticilor, document prețios astăzi pentru cine vrea să urmărească înlănțuirea ideilor literare în Franța. Acest tratat dogmatic intitulat *Istorie a literaturii* a stăpînit și întrucîtva stăpînește încă învățămîntul literaturii în Franța. N-a trecut mult însă și

doi eminenţi scriitori, Renan şi Taine, cunoscători ai literaturilor străine, încearcă să descrie obiectiv clasicismul francez. Taine se înverşunează chiar să-i arate unele particularităţi negative, acele care, după cum credea el, pregătise şi agitase spiritele pentru a le aduce la absurditătile enorme şi dezastros raţionaliste ale Revoluţiei. Dar criticii şi istoricii literari oficiali n-au luat prea mult în seamă observaţiile acestor doi oameni care se distingeau eminent prin libertatea lor de spirit şi Brunetière n-a surprins prea mult cînd a ridicat glasul său hapsîn pentru a ordona iarăşi admiraţie fără nuanţă pentru toate numele mari din secolul 17. Şi profesorii mai tineri contemporani lui sau instruiţi de dînsul n-au schimbat nimic în această privinţă.

Nu e vreme să vă citez cum aşa vrea din Taine şi din Renan pasajele unde ei analizează şi descriu spiritul clasic, dar îndemn pe oricine vrea să se lămurească în această chestiune să cetească sau să recetească cu specială atenţie, în *Cahiers de jeunesse* şi în *Mélanges d'histoire et de morale* ale lui Renan, iar din Taine capitolul asupra spiritului clasic în *Origines de la France contemporaine* şi articolul despre Racine în *Essays de critique et d'histoire*, să cetească aceste dinainte de a se decide aşa ori aşa în privinţa clasicismului. Dar vă rog mult să-mi daţi voie să cetesc cîteva pasaje dintr-o carte a lui Emile Faguet, profesor vestit pe vremuri şi francez francizant cum nu se poate mai mult cred. Faguet scrie aşa : „Ceea ce numesc eu fondul primitiv al spiritului francez îmi pare a fi — trebuie să avem curajul de a o spune — foarte puţin artistic şi foarte puţin literar ; mai mult literar, dacă vreţi, decît artistic, şi mai mult pedagogic decît literar. Popor cu raţiune practică, totdeauna preocupat de a şti unde merge decît de a contempla ceea ce întîlneşte în drum. Într-o lectură, sau la teatru, nouă ne place să prevedem ce o să vie, şi plăcerea noastră e mare cînd întîmplarea prevăzută vine tocmai la timp ca să ne satisfacă aşteptarea.

Sîntem foarte dispuşi a dori ca o operă de artă să probeze ceva şi să poarte cu sine o lecţie.Teoria artei pentru artă, adică a artei pentru frumos, ne este aproape nesuferită. Noi în artă, aducem preocupări de logică .... După mărturia tuturor, Bossuet şi Voltaire reprezintă mai bine spiritul francez decît Montaigne şi Rabelais. Grecii aveau dragoste dezinteresată pentru logică. Noi francezii nu sîntem logicieni pentru a admira demonstraţii ingenioase şi elegante. Aceasta ar fi prea artistic pentru noi. E un fel de scepticism înalt şi delicat. Şi scepticismul unui lucru francez. Ne place să raţionăm cu credinţa fermă în eficacitatea raţionamentului nostru şi cu hotărîrea fermă de a ajunge prin el la un adevăr aplicabil.

Cînd întîlneşte în arta antică imaginaţie, sensibilitate, simţ al frumosului, lucruri străine în oarecare măsură spiritului francez primitiv, Renaşterea franceză apare ca un efort stîngaci şi rău cumpănit de a ajunge pănă la acele calităţi, şi ea se afectează atunci pănă la poticnire. Nici una din calităţile specifice tragediei greceşti nu se potrivesc spiritului francez, ci îi rămîn străine şi neînţelese. Tragedia grecească nu cunoaşte acţiune grăbită, nici intrigă cu perfectă maşinărie. Grecii nu ţin la unitate de acţiune. Tragedia greacă este lirică, plastică, muzicală, şi nu se preocupă de iuţeala acţiunii. Teatrul francez caută acţiune strînsă şi logic schematizată, vrea să demonstreze limpede adevăruri generale. De aici, importanţa caracteristică în teatrul francez a personajului care se poate numi *le raisonneur*.

În tragediile noastre, expunerile care nu sînt decît nişte premise, cuprind exact în ele deznodămintele, şi deznodămintele sînt concluzii. Aceasta îmi pare excesiv : e felul cel mai strîmt de a înţelege teatrul. Noi procedăm pe (sic !) teatru, ca moraliştii de profesie, ca La Bruyère şi Vauvenargues. Noi nu creăm fiinţe vii. Dăm numai nume unor abstracţii, care nu stau în picioare decît prin puterea raţionamentului. E desigur raţionamentul o putere, dar e artificială. Cele mai multe personaje ale teatrului nostru încap (indescifrabil) într-o definiţie scurtă. Teatrul nostru este cel mai puţin poetic, cel mai puţin real şi cel mai puţin viu dintre toate".

D-lor, lăsăm la o parte tot ceea ce priveşte curat numai teatrul. Poate că adevărat în materie dramatică, francezii au fost mai conservatori decît în alte genuri şi drama franceză din toate timpurile e mai mult sau mai puţin aceeaşi. Aceea ce Faguet spune însă despre spiritul şi gustul francez în general ne apare ca o descriere fidelă şi aproape completă a clasi-

cismului. E curioz de constatat că pănă în zilele noastre se mănţine aşa de nealterat de a confunda tot spiritul şi toată literatura franceză cu spiritul şi cu literatura clasică, de a reduce toată astă literatură franţuzească la clasicism. Descrierile şi analizele citate de Faguet sînt extrem de preţioase şi adevărate, dacă le raportăm la stilul clasic sînt falşe încă (?) dacă pretindem cum vrea el să definim prin ele întregul spirit şi întreaga estetică a literaturii franceze. Ce sens are să declarăm pe Rabelais şi pe Montaigne şi pe Ronsard, sau pe Verlaine, pe Rimbaud, pe Mallarmé, pe Gide şi pe Cocteau mai puţin francezi decît pe Racine, pe Vauvenargues sau pe Monsieur Fontanes? Ori încă mai mult: ce sens are să susţinem că nu sînt specific francezi?

Dacă vroim să ne conducem ceva mai riguros în inducţiile noastre, trebuie să înţelegem că determinarea caracterului intelectual al unui popor întreg considerat în toată dezvoltarea lui nu poate fi o operaţie simplă. Şi a scoate definiţia spiritului şi a gustului francez numai din literatura unei singure epoce nu e o procedare care să poată da rezultate riguros valabile. Clasicismul e stilul unei vremi numai şi al unei părţi din societatea franţuzească, este după cum cred expresia spiritului unei anumite clase sociale, într-o anumită perioadă a dezvoltării sale.

Ceea ce caracterizează în primul rînd stilul clasic este un remarcabil spirit de economie. Tot ce ar putea semăna a lux sau a risipă este din principiu condamnat de estetica clasică. Mai întîi, vocabularul e supus unei operaţii de extirpare, pentru care nu ştiu dacă se mai găsesc exemple în istoria limbilor şi a literaturilor de peste tot pămîntul. Limba literară e sărăcită cu un zel fanatic fără seamăn, din intenţia de a o face nobilă şi elegantă. Negreşit, aceste suprimări economicoase în vocabular nu puteau fi posibile, decît prin renunţare la o sumă de cunoştinţe concrete ca şi de idei generale. Idealul era pe atunci un minimum de idei de bun simţ, idei dintre cele mai uşor accesibile oamenilor care nu sînt gînditori sau poeţi de meserie. Estetica clasică sacrifică tot în vederea unui public care nu vrea să-şi bată capul prea mult, să nu facă decît un minimum de efort în fantezie şi reflecţie. Vorbire secată de imagini — acesta-i caracterul cel mai vizibil al stilului clasic. Şi între astfel de idei simple şi comune se caută totdeauna să se lege raporturile cele mai aproape de mintea oricui. Astfel rezultă acel ton general mijlociu, acea mediocritate de gîndire care formează cuprinsul normal al literaturii, îndeosebi al poeziei clasice, şi-i dă caracterul acela de obositoare claritate.

Omul clasic este stăpînit de optimism intelectual: el e convins că toate adevărurile importante sînt simple şi imediat accesibile prin bunul simţ. Spiritul omului clasic nu cunoaşte probleme sau nedumeriri, nici obscuritate sau mister, el crede într-o claritate generală şi absolută pe care o poate obţine oricînd prin ajutorul unor reguli bine aplicate. Şi înţelegem de ce gustul clasic rămîne cu desăvîrşire închis şi lirismului şi tragicului. Lirismul trebuie să moară într-o literatură dictată exclusiv de bunul simţ şi de spirit de economie. Tragedie însă au scris clasicii mai mult decît orice, tocmai prin aceasta dau ocazie pentru a se dovedi lipsa simţului tragic la dînşii. Tragedia avea un prestigiu deosebit, fiindcă aşa înţelesese humaniştii ierarhia genurilor literare antice: dar clasicismului francez îi lipsea sensul tragicului. Clasicii francezi au mănţinut naiv, prin respect şcolar, subiectele tragice şi le-au îmbrăcat în stilul [lor] economic, raţionalist şi de bun simţ, fără să ia seama că între vechiul material tragic şi haina eminent prozaică modernă era o incompatibilitate aproape umoristică. Aceasta-i contradicţia fundamentală şi ireductibilă a tragediei clasice franceze, aceasta face că pentru noi, care vedem şi înţelegem antichitatea în mod istoric, discursurile corecte din care sînt compuse tragediile franceze sînt atît de puţin convingătoare. În fond, clasicii francezi erau în chip naiv şi simplu, oamenii timpului lor, erau moderni — credeau încă că trebuie să facă tragedii ca grecii vechi sau aproximativ. Şi modernismul lor se dă cu vremea tot mai mult pe faţă, pănă ce Marivaux trage concluziile definitive şi inevitabile, şi arată prin faptă că ceea ce Racine se ostenea să îmbrace în subiecte antice, era o comedie sentimentală actual franceză, — şi ce dovedeşte atunci, în fond şi în formă şi ce era aşa-numita tragedie franţuzească. *Une conversation sous un lustre*, cum zicea Voltaire, cel care era mai frondeur şi mai liber în gust şi judecată decît vroia el sin-

gur să arate — şi că Oreste a lui Racine era, tot după vorba lui Voltaire — în realitate *Monsieur Oreste*.

Şi, pentru ca să isprăvim această schiţare a stilului clasic, gîndiţi-vă, vă rog, la versul tragediei franceze, la acea enormă ciudăţenie metrică şi muzicală numită alexandrin, la ritmul acela metronomic mnemotehnic, care taie gîndirea în bucăţele simetrice, de cîte un rînd, mai rar de două rînduri, în rime perechi — perechi, a căror monotonie trebuie drept vorbind să fie subtilizată de recitator, — şi admiraţi economia feroce de gîndire, practicismul implacabil care a trebuit să dicteze o astfel de tehnică. Cînd ai în faţă o pagină de tragedie clasică, nu poţi să nu te gîndeşti la o pagină de registru de contabilitate frumos liniată cu cîte un rînd de cifre corect înscris, pe fiecare linie, ca să se poată face jos adunarea clar şi exact. Stilul clasic este un stil de hîrtie liniată, un stil biurocratic, uneori şi advocăţesc, — stil economic şi practic, fiindcă e stilul burgheziei, care se ridica atunci şi-şi impunea idealurile intime deocamdată în poezie. E spiritul burghez de economie şi bună rînduială, fără lux în gîndire nici în fantezie, fără metafizică nici poezie, dar foarte atent la observaţia psihologică şi socială. Tragedia franceză reprezintă truda stranie a burgheziei paşnice biurocrate de a imagina subiectele tragice antice pe care i le impunea respectul şcolăresc prescris de tradiţia Renaşterii — şi de aceea toată activitatea persoanelor în tragedia franceză consistă în a refera despre ei (sic !) înşişi şi în fond au aerul de a vorbi despre a treia persoană. Aceste personaje sînt în realitate nişte moralişti francezi care vorbesc despre personajele antice şi se ostenesc să-şi închipuie ce se petrecea cu acele persoane.

Tragicul implică mister şi metafizică, el este efectul lovirii spiritului şi sufletului nostru întreg cu iraţionalitatea adîncă şi misterioasă a existenţei. Nu orice epocă cuprinde în sine condiţiile tragicului : Eshil, Shakespeare, spaniolii şi acum în vremea noastră ruşii l-au cunoscut. Burgezii francezi care au făcut clasicismul nu erau în stare să conceapă decît intrigi domestice — politică — şi amor mai ales. E semnificativ că în toată epoca clasică, scriitorii cei mai mari încearcă fără succes să gonească amorul din tragedie. Şi Corneille, şi Racine, şi Voltaire se plîng de tirania publicului în această materie, dar toţi îi cedează. Epoca era burgeză şi era feminină, — şi literatura clasică e o literatură profund devotată publicului. Această împrejurare contribuie şi mai mult a-i da un caracter cu deosebire local. Clasicismul este estetica burgheziei disciplinate de spiritul contrareformei catolice, preparat în şcolile iezuite. Şi dacă Racine a învăţat în şcoala jansenistă şi a ştiut bine greceşte, apoi spiritul în care se studia anticitatea nu era la Port Royal prea deosebit de cel din liceele iezuiţilor : peste tot se învăţa o anticitate stilizată pedagogic, un model de bună purtare şi izvor de precepte înţelepte pentru viaţă : un fel de stoicism aranjat pentru burgezii de la începutul vremilor moderne, serioşi, nu prea bogaţi, cumpătaţi mai ales şi economi — cumpătaţi şi economi în totul, fără a excepta imaginaţia şi sensibilitatea. „*La passion contenue*" — zice formula venerabilă a criticii oficiale. Da, la passion contenue. Vă aduceţi aminte de carneţelele lui Banjamin Franklin, americanul ilustru, o altă încarnare exemplară a spiritului burgez ? Franklin avea condicuţe liniate în care înscria toate pasiunile, bune şi rele ; în dreptul fiecăreia însemna cu numere faptele care se raportau la acele pasiuni ,— pe fiecare pagină numai cîte o zi, şi în fiecare seară făcea bilanţul. În felul acesta este orientat stilul, tehnica internă şi cu deosebire psihologia persoanelor în tragedia clasică. Încă odată, clasicismul nu a fost stilul natural şi spontan al aristocraţimii. Stilul aristocraţimii se găseşte la Saint-Simon şi acest stil e direct opus celui clasic. Şi apoi să nu uităm că un adevărat boier feodal, vicontele de Chateaubriand, a fost unul din cei mai efectivi dărîmători ai clasicismului.

(Text comunicat de Sonia Zarifopol, fiica eseistului)

CORESPONDENȚĂ INEDITĂ OVID DENSUSIANU—GASTON PARIS ȘI PAUL MEYER (II)

MARIN BUCUR

XII

Bucarest, 19 Novembre
1897
18, Str. Regală

Cher maître,

J'aurais voulu vous écrire plus tôt pour vous remercier de votre affectueuse lettre ; mais j'ai été très occupé dans ce dernier temps et même un peu souffrant. Le climat d'ici ne me convient pas du tout et ma santé s'en ressent. Cela m'ennnuie beaucup, parce que je dois travailler sans dépit.

Je fais à la faculté des lettres un cours d'histoire de la langue roumaine et, comme je ne veux pas répéter toutes les bévues qu'ont été dites jusqu'à présent sur ce sujet, je dois refaire tout. Dans les travaux du séminaire roman je m'occupe de différentes questions de philologie romane pour ,,inoculer'' aux étudiants cet esprit critique qui leur manque dans une large mesure. Le reste du temps je dois le consacrer à l'édition de *Fouçon de Candie* que je voudrais achever, avec Schultz — Gora, dans deux ans. J'ai en outre, l'intention de commencer l'année prochaine l'impression de la première partie d'une histoire de la la langue roumaine que je veux publier en français et pour laquelle j'ai ramassé les materiaux nécessaires. Je voudrai les compléter pendant un séjour à l'étranger aux mois de juillet-octobre.

Je vous enverrai ma leçon d'ouverture à la faculté où je me suis occupé de l'objet et de la méthode de la philologie, et croyez, cher maître, à mes sentiments les plus dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 381. Corespondance Gaston Paris)

XIII

Bucarest, 29 Décembre
1897
18, str. Regală

Cher maître,

Je voudrais écrire un article pour la *Romania* et j'aurais besoin d'un petit renseignement

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 677–686, BUCUREȘTI, 1969

Dans le t. XII (p. 156) de *l'Archivio glott**. se trouve cité le mot *flodulo* d'après un document (no 1097) des *Statuti [inediti] della citta di Pisa*, Florence, 1854—1870. Comme je n'ai pu trouver cette publication dans les bibliothèques d'ici, aviez-vous l'obligeance de charger un membre [....] pour qu' il me communique le passage où se trouve le mot en question?

En vous remerciant d'avance recevez, cher maître, mes meilleurs souhaits pour le nouvel an, et croyez à mes sentiments bien dévoués.

Ov. Densusianu.

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 244437, f. 382. Correspondance de Gaston Paris)

XIV

Bucarest, 3 Février
1898
18, str. Regală

Cher maître,

Je vous envoie aujourd'hui un article de philologie roumaine pour la *Romania*. Il sera peut-être trop long pour le publier dans les „Mélanges".

Je rédigerai encore un article d'étymologies romanes et je voudrais y introduire les deux étymologies (*agurare* et *arugă*) que je vous ai envoyées l'année dernière et que vous avez transmises à M. Meyer. Je ne voudrais pas qu'elles soient imprimées séparément.

Je prépare aussi une étude sur le rhotacisme en roumain où j'en amenerai tout les faits attestés dans les anciens textes et dans les parlers d'aujourd'hui. Comme elle doit contenir env. 200 p., elle serait trop étendue pour la *Romania*. Peut-être pourrais-je y joindre mon travail sur le remaniement en prose d'*Aliscans* pour publier les deux études sous le titre de *Mélanges romanes* (t. I-er).

Coryez, cher maître, à mes sentiments les plus dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 383. Corespondance de Gaston Paris)

XV

Paris, 26 Août 1898
21, rue Jacob

Chèr maître,

Je vous envoie mon article sur quelques *Ethymologies romanes* que je vous avais promis depuis longtemps. On m'en enverra une épreuve, puisque j'aurai peut-être quelque chose à y ajouter.

---

*Se referă la „*Archivio glottologico italiano*" condus de G.I. Ascoli; volumul al XII apărut la Torino între 1890 şi 1892. Periodic de faimă mondială în lumea savanţilor filologi, unde publică, în rîndul somităţilor, Ascoli, Morosi, Gust. Meyer etc. şi Gaster (*La versione rumena del Vangelo di S. Mateo*, tratta dal *Tetravangelion del 1574*, *Arcaismi lessicali nella versione rumena etc.* (acestea apărute numai în vol. XII). Exemplul indicat de Ov. Densusianu se află în articolul lui Silvio Pieri *Fonetica del dialetto pisano* (p. 141—160).

Pour ce qui concerne la collation de Joinville, je ne pourrai la compléter ici, puisque je dois achever quelques autres travaux. J'aurai plus de temps à Bucarest pour finir mon article. Croyez-vous qu'il pourrait être imprimé dans les *Notices et extraits*? M. Meyer m'a dit qu'il ne s'y prétetrait pas beaucop et il doute même qu'il soit accepté.

Je resterai ici encore une vingtaine de jours et je partirai ensuite pour Bucarest.

Excusez-moi si je vous réponds si tard, et croyez toujours à mes sentiments bien dévoués.

Ov. Densusianu

Je vous remercie bien de votre article sur le livre de Menédez Pidal que je viens de recevoir.

(Bibliotèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. *24437*, f. *384—385*. Correspondance de Gaston Paris)

XVI

Paris, 11 Septembre
1898
50, rue de l'Université

Cher maître,

Je me trouve à Paris depuis une vingtaine de jours, après avoir passé un mois en Suède et la Norvège.

Je viens de lire le livre de Mohl dont vous m'aviez parlé l'année dernière et je vous doit en faire un compte rendu dans la *Romania*. Si par hasard, vous n'avez pas l'intention de le faire vous-même. J'aurais surtout plusieurs remarques à faire sur le chapitre de son livre concernant le *c* dans les langues romanes. Il y a des choses qui me semblent trop hasardées et bien erronées.

Je dois vous remercier ici de la notice que vous avez publiée dans la *Romania* sur mon *Hist. de. la. l. r.* et croyez toujours, cher maître, à mes sentiments les plus dévoués.

Ov. Densusianu

[Carte poștală. Adresa] : Monsieur Gaston Paris
De l'Académie française
Cerisy — la—Sable
(Manche)

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 389. Correspondance de G. Paris)

XVII

Paris, 19 Septembre 1898
21, rue Jacob

Cher maître,

À la place de *florelo*, que vous pourrez supprimer, je vous envoie trois autres ethymologies.

Comme je vais quitter Paris pour quelques jours, je me dirijerai aussi du côté de la Manche et j'espère avoir le plaisir de vous voir. Je connais trop peu les autres villes de France, en dehors de Paris, et je veux profiter du temps libre qu'il me reste avant mon depart pour Bucarest.

Je compte partir d'ici jeudi prochain.

Croyez toujours, cher maître, à mes sentiments bien dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 244437, fila 386. Correspondance de Gaston Paris),

XVIII

Paris, 7 oct. 1899
50, rue de l'Université

Cher maître,

J'ai parlé à M. Roques de son édition que je voudrais ajouter à son compte rendu sur le livre de Mohl ; il est très disposé à les accepter. Je vois cependant aujourd'hui que toutes les remarques que j'aurais à faire sur le *c* dans les l. rom. me forceraient à dépasser les cadres d'un compte rendu. Je préférerais écrire un article plus développé sur l'allitération du *c* dans le *lat.* et dans les l.rom. où j'aurais quelques faits à ajouter à ceux que vous avez exposés, dans l'article de l'*Annuaire* de 1894. Il me semble que des formes comme *cicaro* pour *cicero* de Pétrone, *conia* pour *ciconia* attesté chez Plaute et chez un grammairien, et **scincilla* pour *scintilla*, nous montrent qu'il n'y a pas la moindre trace de l'allitération du *c* dans le lat. *vulg. Cicaro* ne peut s'expliquer qu'en admettant que *c* avait la valeur d'un son dur ; de même la chute, par dissimultation, de *ci* dans *ciconia* confirme le même fait. Enfin la métathèse de *c-t* dans *stincilla* n'aurait pu s'effectuer que dans le cas où *c* avait encore la valeur de *k*.

Ce sont des faits qu'on n'a pas encore relevés et sur lesquels je voudrais insister dans mon article. Si vous approuvez ma manière de voir, je voudrais écrire tout de suite mon article et vous le remettre quand vous serez de retour à Paris.

Croyez Monsieur, mon cher maître, à mes sentiments les plus dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris Nouv. acq. fr. 24437, fila 390—391. Correspondance de Gaston Paris)

XIX

Bucarest, 26 Novembre 1898
6, str. Carol

Cher maître,

J'ai reçu votre carte et j'attends l'épreuve de mon article.

Je vous serais bien reconnaissant si vous jetiez un coup d'œil sur l'épreuve d'une petite brochure que j'imprime chez Durand et que je vous envoie aujourd'hui. C'est ce malheureux article sur Gourdon, Delair etc. que je n'ai pu placer dans aucune revue, puisqu'on

m'a dit un *Cosmopolis* comme à la *Revue bleue* qu'il est trop sérieux. Je me suis décidé alors de le publier dans une brochure qui pourrait intéresser nos élèves de la Faculté des lettres d'ici. Je n'ai pas le dernier volume de M. Melchior de Voguë où il a réimprimé l'article que je cite à la p. 30. Si vouz l'avez, par hasard, auriez-vous l'obligèance de remplacer mon indication de la *Revue des Deux mondes*, par celle du volume? Je vous remercie d'avance et croyez toujours, cher maître, à mes sentiments les plus dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 387. Correspondance de Gaston Paris)

XX

Bucarest, 25 Décembre '98
6, str. Carol

Cher maître,

J'ai reçu l'épreuve que je vous avais envoyée et je vous remercie des corrections que vous y avez faites. Ma brochure paraît un peu tard, mais elle pourra toujours intéresser quelques personnes qui s'occupent du Moyen Âge français. Je tiens surtout à répondre parmi mes élèves le gout pour l'ancienne littérature française. Je voudrais le faire un peu plus, mais je dois lutter contre tant de difficultés matérielles qu'il m'est impossible pour le moment de réaliser tout ce que je voudrais faire. Nos bibliothèques ne sont pas bien riches, et moi, je ne pas assez de moyens pour me procurer tout ce dont j'ai besoin. J'attends toujours les vacances pour revenir à Paris et compléter les travaux que je puis achever ici.

Je profite de cette occasion pour vous annoncer que vous receverez, un de ces jours, la visite de ma sœur qui se trouve depuis un mois à Paris pour continuer ses études à la Faculté de médecine. Elle sera charmée de faire votre connaissance et de vous saluer de ma part.

Croyez, cher maître, à mes sentiments les plus dévoués.

Ov. Denusianu

Je vous envoie aujourd'hui l'*Annuaire* de mon seminaire où j'ai publié plusieurs études de philologie roumaine.

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 388. Correspondance de Gastan Paris)

XXI

Bucarest, 2 Janv. 900
69, str. Berzei

Cher maître.

Je vous envoie la première partie de mon *Histoire de la l. roum.* que je viens de recevoir de l'imprimeur. Je l'ai prensentée au prix de la *Soc. de ling.* et j'espère qu'elle trouvera un accueil bienveillant auprès des critiques, comme premier travail dans ce genre. Vous y

trouverez sans doute, quant au style, plus d'une construction exotique ou (j'en ai remarqué moi-même quelques-unes maintenant) mais je n'ai pu les eviter, en le double effort que j'ai du faire pour exposer dans une langue étrangère une matière tout à fait nouvelle.

Recevez en même temps, cher maître, mes meilleurs voeux pour le nouvel an et croyez-moi toujours votre.

Bien dévoué
Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 392. Correspondance de Gaston Paris)

XXII

Munich, 9 Oct., 900
32, Schönfeldstrasse

Cher maître,

Je vous remercie bien de votre affectueuse lettre et vous prie de m'excuser de ne pas vous avoir répondu plus tôt. Votre lettre ne m'est parvenue qu'hier, de Bucarest. J'ai travaillé quelques jours à Vienne avant de revenir à Munich et de donner ma nouvelle adresse.

Vous pourrez donc m'adresser ici les épreuves de mon article de la *Romania* Comme je n'ai rien à y ajouter, je crois qu'une épreuve en pages, suffira.

Croyez-moi toujours, cher maître, votre bien dévoué.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 393. de Correspondance de Gaston Paris)

XXIII

[Carte poştală. Adresa] : Monsieur Gaston Paris
De l'Académie française
Paris, Collège de France

Bucarest, 95 Nov., 1900
69, str. Berzei

Cher maître,

Je vous renvoie la dernière épreuve de mon article de la *Romania*. Je n'ai pu compléter la note 2 de la p. 324, puisque je n'ai pas ici l'*Annuaire* de 1893. Auriez-vous l'obligeance de contrôler si la page 20 que je cite approximativement est exacte?

Je vous remercie d'avance et croyez-moi votre tout dévoué.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 394. de Correspondance de Gaston Paris)

XXIV

Munich, 6 VIII, 901
30, Theresienstrasse

Cher maître,

Je viens de lire l'article que vous avez publié sur mon *Hist. de la l. roum.* Je ne saurais trop vous remercier de la manière bienveillante dont vous avez apprécié mon travail. Je tiens à vous exprimer de nouveau mes sentiments de reconnaissance pour l'encouragement que vous m'avez toujours donné. Il a été pour moi un soutien précieux au milieu de l'indifférence ou bien de la mauvaise volonté que j'ai rencontrée chez nous. Dernièrement encore on ne m'a pas pardonné d'avoir dit des choses peu flatteuses pour les savants Roumains et surtout d'avoir mal [...] en peu l'Académie roum. Mais je devais le faire, avec politesse et le calme que m'imposaient un travail de ce genre. L'honnêteté doit aller ensemble avec la franchise. Et je n'ai dit encore que peu de choses — de simples réticences. Je suis, comme vous voayez, de nouveau à Munich. Je doit accelerer l'impression de mon ouvrage, ce que je n'ai pu faire à Bucarest où je ne puis avoir les livres qu'il me faut pour controler les [...]. Le 9e fascicule paraîtra en septembre et contiendra la fin du chap. *m* et un chapitre sur le développement du roman balcanique jusqu'à l'invasion des slaves.

Je vous enverrai ces jours-ci quelque chose pour la *Romania*. Y aurait-il bien de publier un compte-rendu de [...] sur le *Wőrterb.* de Kösting? J'aurais pas mal de choses à y ajouter et à corriger surtout la partie roumaine?

Croyez-moi, cher maître, toujours votre bien dévoué.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 395—396. Correspondance de Gaston Paris)

XXV

Munich, 17 VIII, '901
30, Theresienstr.

Cher maître,

Je vous envoie une ethymologie et une courte notice bibliographique. Elles serront être publiées dans le même n^{o} de la *Romania* puisque je renvoie de l'une à l'autre. Il faudra bien envoyer une épreuve, car deux citations ne sont pas complètes. J'ai écrit à Bucarest pour le passage de Miron Costin auquel je me rapporte; je croyais l'avoir parmi mes notes, mai je n'ai pu le retrouver.

Je pense toujours sur le compte du *dict.* de Kösting. Je suis cependant très occupé. Maintenant je ne pourrai vous envoyer mon art[icle] que plus tard.

Peut-être pourrez-vous publier les deux notice dans le n^{o} d'octobre; elles n'occuperont pas trop de place.

Votre bien dévoué
Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 397. Correspondance de Gaston Paris)

XXVI

Bucarest, 13 Février 1902
67, Bd Carol

Cher maître,

J'aurais un article pour la *Romania*, mais le temps me manque maintenant pour le rédiger ; peut-être pourriez-vous l'annonçer dans la *Rom.* dans le titre de *Notes de lexicographie romane* ; je l'aurai prêt pour le mois de juillet.

Vouz avez sans doute reçu le travail de Jireček, *Die Romanen in den Städten Dalmatiens* qui offre un intérêt particulier pour le dalmate et le roumain.

Je m'engage à un renducompte dans le n° d'avril ou de juillet. Puisque je vous envoie ma leçon d'ouverture de cette année, je crois utile de vous mettre au courant des changements qui ont été faits dans l'enseignements philologique de notre Faculté. La chaire de littérature roumaine que j'ai occupée jusqu'ici a été donnée à M. Bianu ; la chaire de philologie romane qu'on vient de créer à été confiée à moi, — de sorte que j'ai atteint en partie le but, que je poursuivais je ne rencontre plus d'obstacle sérieux dans ma spécialité que dans la pauvreté de nos bibliothèques.

Vous receverez dans quelques jours le 9e fascicule de mon *Hist. de l. roum.*

Croyer, cher maître, à mes sentiments les plus devoués

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Nouv. acq. fr. 24437, fila 398. Correspondance de Gaston Paris)

XXVII

Bucarest, 2 Février '03
5, str. Fîntînei

Cher Maître,

Je vous envoie l'article promis depuis si longtemps. Je ne sais pas si les remarques sur le *Dict.* de M. Kösting, que j'y ai incorporées cadrent bien avec les articles de la *Romania*. Elles auraient occupé trop de place dans un compte-rendu sur la nouvelle éd. du *Dict.*, qui serait d'ailleurs venu trop tard. Si vous le croyez nécessaire, on pourra les imprimer au petites lettres et les détacher de l'article.

Je suis en train de rédiger aussi quelques comptes-rendus ; je vous les ferai parvenir au [...] et à mesure que je les aurai achever.

Je profite de cette occasion pour vous remercier de l'envoie de la *Vie de S. Augis* ; je vais l'interpréter dans mon séminaire. Je fais cette année un cours d'anc. fr. *La poèsie lyrique du Moyen Âge* et explication d'anc. textes.

Croyez toujours, cher maître, à mes sentiments les plus distinqués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Departement des Manuscrits, Papiers Paul Mayer, XXI, Nouvelles acquisitions françaises, 24420, f. 223)

XXVIII

Bucarest, 22 II, ' 03
5, str. Fîntînei

Cher Monsieur,

Je vous envoie deux compte-rendus pour la *Romania*; celui du livre d'Over, je l'ai écrit pour la *Chronique*, mais je vois maintenant qu'il est un peu trop long pour cette rubrique; peut-on l'imprimer à la même place que l'autre? L'impression de la I-ère partie de mon *Hist.* vient d'être achevée, et je vous ferai parvernir un exemplaire du volume complet. Je serais très heureux de connaître de près votre opinion sur la manière dont j'envisage la formation de la langue roumaine et sa patrie primitive. Je n'ai nullement la prétention de m'être partout raproché de la verité, mais je dois vous avouer que j'ai fait bien des efforts pour éclaircir ce problème, autant la philologie le permet actuellement.

Je ne sais pas si j'ai eu une bonne idée de présenter mon ouvrage au prix H. Chavès de l'Institut; croyez-vous que j'aie quelques chance d'y obtenir une récompense? L'impression me coute plus de 3000 fr., et de tels ouvrages nullement récompensés chez nous. Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les plus dévoués.

Ov. Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Departament des Manuscrits. Papiers Paul Meyer, XXI, Nouv. acq. fr. 24420, f. 225)

XXIX

Bucarest, 10 IV, '03
5, str. Fântânei

Cher Monsieur,

Je ne puis répondre qu'aujourd'hui a votre dernière lettre. Quelques jours après l'avoir reçue, j'ai appris la mort de Gaston Paris.

J'en fus profondément affecté d'autant plus que je ne savais que son état inspirait de vives inquiétudes. Comme un faible témoignage de mon admiration pour votre illustre ami et mon cher maître, j'ai publié quelques lignes où j'ai retracé son activité et relevé ses grands mérites et les services qu'il a rendus à la science. Je prends la permission de vous les adresser, en même temps que le I-er vol. de l'*Hist. de la l. roum.*

Comme vous verrez dans la dernière partie de mon ouvrage, j'envisage de la même manière les Istro-roumains, en les considérand comme venus en Istrie du nord. Je ne suis nullement d'avis que le territoire occupé aujourd'hui par cette branche de notre peuple serait le foyer du roumain. Quant au dalmate, je vois aussi en lui un idiome formant transition entre le comun occidental et celui de l'orient, comme je l'ai dit à la p. 233. Ce sont deux points qui me semblent indubitables et je suis heureux de voir que mon oppinion concorde avec la votre. Restent encore quelques questions comme les ressemblences du roumain avec l'albanais, etc., pour lesquelles on attend encore des lumières, mais je crois ne pas avoir fait fausse route en admettant que les Roumaines ont cohabité longtemps avec les Albanais; il y a des emprunts, qui ne peuvent vraiment être expliqués d'une autre manière.

Maintenant que la première partie de mon livre est terminée, je ne saurais avoir d'autre satisfaction que de voir les savants étrangers discuter les problèmes que j'ai étudiés et de profiter de leurs observations et leurs conseils.

Je vous serais surtout reconnaissant si je pourrais avoir vos opinions sur quelques autres questions.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments bien dévoués.

Ovid Densusianu

(Bibliothèque Nationale de Paris. Papiers Paul Meyer, XXI, Nouv. acq. fr. 24420, fila 224)

OVIDIU PAPADIMA LA 60 DE ANI

EMIL MANU

Critic, istoric literar și folclorist, la limita dintre tradiționalismul comprehensiv și modernismul decent, Ovidiu Papadima reprezintă în istoria culturii noastre contemporane o sinteză dintre cele mai audiate. Cei 60 de ani, care-i conferă posibilitatea unei retrospective, sînt poate primul prilej de a monografia o prezență atît de risipită în reviste și o atît de generoasă activitate care n-a ocolit publicistica cea mai cotidiană (fără să fi ieșit din contextul literar), dar care s-a canalizat spre studiul erudit și polivalent, punctînd această erudiție însă cu un minimum necesar de impresionism.

S-a născut la 23 iunie 1909 în comuna Mihai Viteazul (Sinoe), jud. Constanța. Debutează de timpuriu, fiind elev la liceul „Al. Papiu Ilarian" din Trg.-Mureș, în revista școlărească *Îndemnul*, al cărei redactor este. Mai interesante decît versurile originale, recenziile și notele publicate atunci sînt articolele despre E. Lovinescu și traducerile din Gerard de Nerval, Francisc Jammes, Lautréamont, G. Duhamel, ultimii doi pentru prima dată tălmăciți la noi. La universitatea din București, unde este coleg printre alții cu Eugen Ionescu și Octav Șuluțiu, are ocazia să fie studentul unor mari dascăli care-l apreciază; citățm într-o ordine întîmplătoare pe Mihail Dragomirescu, Ovid Densusianu, N. Cartojan, D. Caracostea, G. Murnu etc. În 1931 își ia licența în *Litere și Filozofie* cu teza *Evoluția liricii sociale în secolul al XIX-lea în România*.

Asistent universitar, profesor de liceu (la Oradea, Oltenița, Cîmpulung-Muscel) sau bursier (1937—1940) al Fundației „Alexander von Humboldt" din Germania pentru studii de doctorat în romanistică (teza de doctorat și-o susține în 1944, la București: *Pozitivismul în ideologia literară a sec. al XIX-lea*), Ovidiu Papadima este în 1949 unul dintre primii cercetători ai Institutului de istorie și teorie literară al Academiei, înființat atunci din inițiativa unui grup de membri ai Academiei, în frunte cu G. Călinescu.

Debutul literar propriu-zis are loc în revistele *Viața Literară* în 1930 și *Gîndirea* în 1931. Aproape patru decenii este colaborator la majoritatea revistelor literare, avînd chiar funcții de răspundere în redacția unora.

Debutul său editorial datează din 1941 prin studiul de folclor *O viziune românească a lumii*, apărut în colecția *Convorbiri literare*, lucrare premiată de Societatea Scriitorilor Români și prin cercetarea monografică *Octavian Goga. Neamul, satul și orașul în poezia lui* (Editura Fundațiilor, 1942, ed. a II-a în 1944), premiată de Academia Română.

În 1943 își strînge în volumul *Creatorii și lumea lor* principalele cronici publicate pe care le intitulează „schițe de critică literară". Sînt studiate aici *Cărți și probleme* sau, monografic,

autori : *Din lumea epicei* (Gib I. Mihăilescu, Cezar Petrescu, G. Ibrăileanu, Mihail Sadoveanu, Victor Papilian, Gala Galaction, Ionel Teodoreanu, C. Stere, G.M. Zamfirescu etc.), *Despre poeţi* (V. Voiculescu, Ion Pillat, Lucian Blaga, N. Davidescu, Emil Botta, Mihai Beniuc, Iulian Vesper, Aurel Marin etc.). Deosebit de interesant, ca implicaţii în dezvoltarea literaturii de azi, este eseul cu care se încheie cartea, intitulat semnificativ *Inactualitatea literaturii noastre*, în care sînt prinse cîteva caracteristici esenţiale ale epocii literare interbelice. Poezia este acuzată de lîncezeală, lipsa de modernism a literaturii a devenit un loc comun ; eroii romanelor sînt mutaţi de la sat la oraş, dar scriitorii în genere nu cunosc viaţa oraşului. Un psihologism de import, o facilitate, un total anacronism domină structural literatura : ,,Eroii romanelor noastre merg încă cu trăsura, scriu scrisori chilometrice, scriu jurnale intime romantice...".

În 1944, în volumul *Poezie şi cunoaştere etnică*, îşi selecţionează articolele, comunicările radiofonice şi studiile cu caracter comemorativ, dar şi eseuri curente despre Al. Macedonski, D. Anghel, V. Voiculescu, sau chiar scriitori mai vechi, printre care Al. Sihleanu, C. Negri, Alecsandri. O contribuţie aduce mai ales studiul *Peisajul interior în poezia lui V. Voiculescu*. Cu V. Voiculescu a fost prieten apropiat şi la îndemnul său, fiindcă poetul îi preţuia opiniile de critic, a scris şi publicat primele povestiri, socotite azi opere fundamentale ale epicii noastre.

Cu *Anton Pann*, ,,*Cîntecele de lume*" *şi folclorul Bucureştilor* (1963), Ovidiu Papadima evidenţiază un folclor citadin specific Bucureştilor şi defineşte pe Anton Pann ca mare creator fără să facă din el în mod neapărat un folclorist, încadrîndu-l într-un context de cultură ce depăşeşte spaţiul balcanic, concepţie foarte originală ce-l situează pe autorul ,,Povestei Vorbii" într-un peisaj artistic mai modern.

În 1966 tipăreşte monografia *Cezar Bolliac*, premiată de Academia Republicii Socialiste România şi (în colaborare) *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, vol. *I (1790—1850)*, *Partea I*, lucrare fundamentală ca instrument de cercetare în cultura românească.

În 1947 traduce cîteva nuvele de H. v. Kleist, iar în 1967 îi dedică o monografie. Autorul a vizitat în anii de studii atît patria cît şi oraşul natal al lui Kleist (Frankfurt pe Oder), a cunoscut la sursă documentele, arhivele şi toate izvoarele germane ale cercetării sale şi a luat contact cu structurile istorice ale operei, dar a făcut şi ceva mai mult : dincolo de analizele duse pînă la monografierea fiecărei drame sau nuvele a sesizat atît raţiunea contradictorie a receptării operei lui Kleist, exprimată prin contrastul dintre setea lui de absolut pe toate planurile existenţei umane şi incertitudinile epocii lui, cît şi modernismul fascinant al teatrului său care a precedat toate metamorfozele acestei arte, de la Wedeking la ... Eugen Ionescu.

Sinteza operei sale de folclorist este cuprinsă în masivul volum *Literatura populară română*, apărut în 1968 (726 p.). Stilul de cercetare al lui Ovidiu Papadima se încadrează într-o aplicare a criticii şi istoriei literare asupra folclorului, nerupînd însă fenomenul literaturi populare de viaţă în sensul unei izolări estetizante, dar nici căzînd în extrema negativistă a folclorismului etnografic, afirmînd convingător în concluzii că există ,,o estetică, o poetică şi o stilistică" a folclorului.

Dar contribuţia lui Ovidiu Papadima, în special de critic şi istoric literar, e cu mult mai complexă, aproape numai schiţată în acest articol aniversar. Colaborator la *Tratatul* academic de istorie a literaturii române, la culegerile de studii publicate de Institutul de istorie şi teorie literară ,,G. Călinescu", unde este şef de secţie, la publicaţiile Societăţii de ştiinţe filologice şi istorice, la ziare, reviste, radio, televiziune etc., Ovidiu Papadima este una dintre prezenţele esenţiale ale literaturii noastre contemporane.

O viziune românească a lumii, studiu de folclor, Bucureşti, colecţia ,,Convorbiri literare", 1941, 227 p., *Calistrat Hogaş şi viziunea noastră folclorică*, extras din Revista Fundaţiilor, nr. 8, 1942, *Octavian Goga. Neamul, satul şi oraşul în poezia lui*, Editura Fundaţiilor, 1942, ediţia

a II-a, 1944, *Creatorii şi lumea lor*, Bucureşti, 568 p., *Probleme de construcţie în dramă*, extras din Revista Fundaţiilor, nr. 6, 1943, *Cîteva observaţii asupra genurilor literare*, extras din Limbă şi literatură, tom III, 1957, *Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor*, Bucureşti, 1963, 187 p., *Cezar Bolliac*, Bucureşti, 1966, 351 p., *Heinrich von Kleist*, Bucureşti, 1967, 432 p., *Literatura populară română*, Bucureşti, 1968, 726 p., *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti* (în colaborare cu Ion Lupu şi Nestor Camariano), vol. I (1790—1850), partea I, Bucureşti, 1966, *Cu cît cînt atîta sînt*, antologie a liricii populare, Bucureşti, 1963, prefeţe la volumele de versuri ale lui Virgil Carianopol (1967), Ion Th. Ilea (1967), Ion Molea (1968), Gr. Popiţi (1968), ediţia de opere *Anghel Demetriescu* (1937), traduceri din Kleist (1947) etc.

ÎN LEGĂTURĂ CU DATAREA CRONICII LUI NECULCE

C. BOROIANU

În articolul *Cînd a fost scrisă cronica lui Neculce*, publicat în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 4 din 1968, puneam sub semnul întrebării opinia curentă, potrivit căreia perioada de elaborare a *Letopiseţului Ţării Moldovei de la Dabija-vodă pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* ar fi deceniul 1733—1743. Susţinătorii ideii că letopiseţul neculcian este, în întregime, o operă de bătrîneţe porniseră de la premisa că *Predoslovia* a fost redactată înaintea cronicii şi, ca urmare, au considerat menţiunea „biv vel vornic", care însoţeşte semnătura din prefaţă, o dovadă hotărîtoare în ceea ce priveşte tîrzia elaborare a întregului letopiseţ. „Neculce, argumenta N. Cartojan, ne spune că este biv vel vornic, adică fost mare vornic al Ţării de Jos. Neculce a ajuns vornic mare la 1731—1733, în domnia lui Grigore Ghica. Dacă el semnează fost mare vornic, urmează că a scris cronica după 1733, adică după vîrsta de 61 de ani" (*Istoria literaturii române vechi*, vol. III, 1945, p. 192).

Dovedeam în articolul citat că *Predoslovia* ocupă, cronologic vorbind, nu primul, ci ultimul loc. Fiind cele din urmă pagini scrise de Neculce, deducţia că autorul a început să scrie după 1733, deoarece semnează prefaţa ca „fost mare vornic", nu poate fi acceptată.

Mai susţineam că mulţimea faptelor şi amănuntelor, numărul mare al personajelor ce se perindă pe scena istoriei Moldovei şi a celorlalte ţări europene ne dau certitudinea că Neculce a început să-şi scrie letopiseţul nu după 1733, cînd, la o vîrstă înaintată, nu şi-ar mai fi rememorat decît cu mare aproximaţie întîmplările, ci cu mult timp înainte. Din numeroasele detalii, pe care ni le oferă cronica, mă oprisem, spre exemplificare, la divanele domneşti (liste amănunţite de boieri, cu dregătoriile respective), care apar la fiecare domnie (dar numai în partea memorialistică a cronicii) şi la unele notaţii foarte precise în legătură cu fenomene ale naturii, observate cu mulţi ani în urmă (de pildă, o eclipsă de soare din 1699 : „Întunecase lumea în anul 7208, septembrie în doaosprăzeci dzile, întru o dzi marţi"). Sînt amănunte pe care, fără îndoială, nu şi le-ar fi putut aminti cronicarul cu atîta exactitate după 35—40 de ani. Cu atît mai mult cu cît — ziceam — memoria cronicarului nu a fost atît de prodigioasă cum s-a crezut.

Bogăţia şi varietatea informaţiilor interne şi externe, cronologia pe care N. Iorga o aprecia ca deosebit de exactă (*Istoria literaturii româneşti*, ed. a II-a, vol. II, p. 288), toate pledează pentru teza elaborării cronicii pe măsura desfăşurării în timp a evenimentelor. De altfel, o dată cu ultimii ani ai domniei lui Constantin Cantemir şi cu începutul tivităţii sale publice, naraţiunea lui Neculce poartă amprenta contemporaneităţii.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 691—694, BUCUREŞTI, 1969

Nu credem, mai spuneam în menționatul articol, ca preocupările istorice ale stolnicului Constantin Cantacuzino, în preajma căruia a stat patru ani, îndemnurile probabile ale învățatului boier muntean, cunoașterea cronicilor Moldovei și ale Țării Românești să fi rămas fără ecou în sufletul tînărului atît de frumos înzestrat. De asemenea, nu este de crezut ca boierul patriot, care își dădea seama de valoarea instructivă și educativă a cronicilor și care elogia pe Grigore Ureche și pe Miron Costin, să fi lăsat redactarea letopisețului pentru bătrînețe, cînd, în incertitudinea vremilor de atunci, viața și-ar fi putut oricînd întrerupe cursul (vezi și *art. cit.*, p. 676). După cum este, iarăși, improbabil ca un povestitor artist de talia lui Neculce să nu fi simțit, încă din tinerețe, nevoia de a-și așterne pe hîrtie gîndurile. Ne punem apoi întrebarea : în cei nouă ani de exil în Rusia și Polonia, liber de obligațiile vreunei funcțiuni publice, cronicarul n-a scris nimic ? Relatarea cu lux de amănunte a luptei de la Stănilești are prospețimea faptelor de curînd petrecute. Ea a fost scrisă, după toate probabilitățile, la scurt timp după stabilirea în Rusia, căci nu s-ar putea altfel explica existența unor detalii uimitoare prin precizia lor : „Deci, cum au sosit Ianăș ghenarar cu obuzul lui înainte, într-o sîmbătă pre amiadzădzi, în șase dzile a lui iulie, împotriva gurii Sărății, lîngă o baltă, de-au descălecat can în laturi de Prut, și-au și făcut trei poduri și au început a trece Prutul în ceasta parte" (I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei...*, ediția Iorgu Iordan, 1959, p. 235). Este cu neputință ca un povestitor, a cărui memorie nu era de loc excepțională, să relateze cu atîta minuție fapte petrecute cu 20—30 de ani în urmă.

În numărul 20/1969 al revistei „România literară" a apărut articolul *Cînd și-a redactat Neculce cronica*, de Dumitru Velciu, în care autorul, zelos în combaterea argumentelor aduse în discuție de subscrisul, trece pe lîngă observațiile inedite fără a le vedea, ne acuză că nu am ținut seama de opinii mai vechi și de propriile-i păreri (cu care nu sîntem de acord), că nu am vorbit de toate izvoarele lui Neculce din prima parte a cronicii (ca și cînd acesta ar fi fost obiectul cercetării noastre) și respinge dovezile noastre cu hazardate presupuneri. Dar să vedem ce spune D. Velciu.

Cronicarul a putut cunoaște listele cu boierii divanelor din actele emise de cancelaria domnească. Văzînd în Neculce „un client frecvent al divanelor de judecată", D. Velciu crede că acesta „deținea în sipeturile sale o întreagă istorie a divanelor domnești din Moldova". Aici D. Velciu presupune mai multe lucruri : 1. că toate pricinile de judecată privind proprietățile lui Neculce au venit în fața divanelor domnești (se știe că erau și alte instanțe judecătorești) ; 2. că toate hotărîrile divanelor conțineau lista completă a marilor boieri, cu funcțiile respective ; 3. că arhiva personală s-a îmbogățit cu atari documente și în perioada exilului ; 4. în sfîrșit, că deținea, nici mai mult nici mai puțin, decît „întreaga istorie a divanelor domnești din Moldova". Dar dacă Neculce dispunea de o asemenea documentație, se pune întrebarea de ce a folosit-o numai în partea memorialistică a cronicii ? D. Velciu răspunde : pentru că în prima parte a urmat „foarte îndeaproape" *Letopisețul Țării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la a doua domnie a lui Antioh Cantemir*, „copiindu-l aproape fără modificări pînă la domnia lui Constantin Cantemir, dar adăugînd, în completare, diferite știri culese din spusele bătrînilor sau din alte izvoade, care sporesc pe măsura avansării în timp"... etc. Cu alte cuvinte, Neculce copiază izvodul fără modificări, dar... îl schimbă, pe ici,pe colo, și anume în părțile esențiale. Realitatea este că Neculce nu copiază, ci prelucrează letopisețul anonim îmbogățindu-l continuu (frazele sau fragmentele reproduse aidoma ocupă un loc restrîns în cadrul primei părți a cronicii neculciene). Datele se amplifică nu o dată cu domnia lui Cantemir, cum greșit afirmă D. Velciu, ci chiar de la Iliaș-vodă, capitolul patru, de cinci ori mai mare la Neculce. Mult mai întinse sînt capitolele privitoare la a treia domnie a lui Duca-vodă cel bătrîn, la domnia lui Dumitrașco-vodă Cantacuzino etc. Deci nu se poate afirma că Neculce a urmărit, „foarte îndeaproape", letopisețul anonim. Așa cum a introdus în cronica sa numeroase alte informații, putea s-o facă și cu divanele domnești, dacă le-ar fi cunoscut.

În ce priveşte relatarea foarte precisă a eclipsei de soare din 1699, D. Velciu presupune că Neculce a transcris-o de pe vreun manuscris, pentru că „asemenea fenomene naturale ieşite din comun — eclipse, comete, chiar şi mai banalele cutremure — erau însemnate [...] pe foile rămase albe ale manuscriselor". Ca şi în cazul listelor de boieri, D. Velciu admite că asemenea detalii nu puteau fi ţinute minte, de vreme ce indică pentru ele surse scrise de informare. Încercînd să mă combată, D. Velciu nu face decît să confirme ideea ce am susţinut în articolul citat, anume că Neculce nu putea la o vîrstă înaintată şi după scurgerea cîtorva decenii să-şi mai aducă aminte de atîtea amănunte.

Dar să zicem că Neculce a avut la îndemînă izvoarele indicate de D. Velciu; ele n-ar explica decît proveniența cîtorva date. Amănuntele însă abundă, putînd fi desprinse din toate paginile părţii memorialistice: „Şi era într-o miercuri în post" (*ed. cit.*, p. 232), „Iară turcii a doa dzi, duminecă dimineaţa, în 7 dzili a lui iulie"... (p. 236), „Şi a patra dzi, gioi septemvri 30 au ieşit Mihai-vodă din scaon din Ieşi, can pe o bură de ploaie, petrecîndu-l toţi cu mare cinste" (p. 302) etc. etc. Şi aceste detalii le-a găsit cronicarul în actele emise de cancelaria domnească sau în însemnările făcute pe „filele albe ale manuscriselor de condeierii timpului"?

Reluînd opinii mai vechi, D. Velciu susţine în articolul citat, ca şi în biografia lui Neculce, că autorul *Letopiseţului Ţării Moldovei de la Dabija-vodă pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* face „o confuzie între lucrările celor doi Costineşti, atribuind tatălui întregul letopiseţ de la începutul lumii pînă la anul 1601 (inclusiv prelucrarea cronicii lui Ureche), letopiseţ care ar fi, după credinţa lui, numai «istovit», adică terminat, de Nicolae Costin" (*Ion Neculce*, Editura tineretului, Bucureşti, 1968, p. 162). Nu împărtăşim această părere bazată pe o ciudată interpretare a *Predosloviei*. Neculce citise cronicile predecesorilor, cunoscuse personal pe Miron şi pe Nicolae Costin, făcuse parte din divanul lui Dimitrie Cantemir alături de Nicolae Costin, atunci mare logofăt. În prefaţa cronicii aminteşte de Grigore Ureche şi de adnotătorii acestuia, adăugînd apoi: „pre urma acestora s-au apucat dumnealui Miron Costin, vel-logofăt, de au făcut un letopisăţu. Şi cît n-au putut istovi Miron logofătul l-au istovit fiiu-său, Nicolai Costin, biv-vel-logofăt, şi l-au scris di-nceputul lumii, arătînd cine au trăit pre acest pămînt, cu mărturii a istorici streini. Şi l-au scris pînă la Dragoş-vodă, şi de la Dragoş-vodă l-au scris di pe izvodul lui Ureche vornicul pănă la Aron-vodă. Însă mult l-au mai împodobit mai frumos şi Miron logofătul şi fiiu-său Nicolae Costin" (*ed. cit.*, p. 3—4). Prin urmare, Neculce spune că ceea ce n-a izbutit să facă Miron Costin, a realizat fiul său, care a scris un letopiseţ de la facerea lumii recurgînd la istorici străini, şi adaugă că Nicolae Costin l-a urmat pe Grigore Ureche, începînd cu Dragoş şi mergînd pînă la domnia lui Aron-vodă, ceea ce este perfect adevărat. Propoziţia finală din citat conţine o apreciere laudativă care se referă la partea de contribuţie a fiecăruia dintre cei doi Costini. Nu este vorba, deci, de nici o confuzie. De altfel, acad. Iorgu Iordan, care a dat un excelent studiu despre I. Neculce, subliniază faptul că acesta era „un bun cunoscător al cronicilor scrise de predecesorii lui (dă informaţii asupra operei fiecăruia, indicînd cîteodată chiar izvoarele folosite de dînşii)", vol. cit., p. X.

Deşi citise cronicile lui Ureche şi Miron Costin, Neculce nu mai ţinea minte unele fapte consemnate de cei doi cronicari, cărora le reproşa în *O samă de cuvinte* că nu scriseseră despre istoriile cu Dumbrava Roşie sau de moartea calului lui Barnovschi. Îmi exprimam convingerea că povestirile istorice din această *introducere a cronicii*, cum o numea N. Iorga, au fost scrise în perioada exilului, cînd Neculce nu avea în faţă letopiseţele ţării. Există şi alte indicaţii în această privinţă. În povestirea purtînd numărul XXXVI (ediţia Iorgu Iordan) cronicarul — care se afla atunci în Polonia — notează că „Racoviţăştii, *nu să ştie din ce pricină*, au fost luat şi ei moşii de-a Ceaureştilor". Cauza i se lămureşte mai tîrziu, probabil după întoarcerea în ţară, cînd, scriind capitolul despre a treia domnie a lui Mihai Racoviţă, vorbeşte despre trădarea boierilor Ceaureşti. Dacă Neculce ar fi fost în ţară sau ar fi început redactarea cronicii după 1733, ar fi cunoscut, cu siguranţă, „pricina".

Analiza atentă a letopiseţului neculcian ne condusese la concluzia că autorul a înregistrat întîmplările treptat, pe măsura desfăşurării lor. Demonstram că asupra versiunii mai vechi Neculce a revenit după 1731. Printre dovezile aduse era şi menţiunea din cap. VII („Domnia lui Anton-vodă Rusăt vleato 7184"). Evocînd episodul tragic al uciderii lui Miron Costin, relatat pe larg în cap. XI („Domnia lui Constantin Cantemir-voevoda"), Neculce nota la cap. VII : *ce-i poveste scrisă înainte la rîndu* (*ed. cit.*, p. 66). Este, desigur, o adăugire tîrzie făcută la cap. VII al primei versiuni, după ce cronica se întregise cu capitolul XI. D. Velciu crede, fără nici un temei, că menţiunea se referă la letopiseţul anonim, din care Neculce culesese informaţii ; ca şi cînd acesta ar fi aflat de moartea lui Miron Costin din letopiseţ ! Neculce cunoscuse personal pe Miron Costin, îi urmărise activitatea, ştia multe despre el de la bunica Alexandra Cantacuzino. În cronică vorbeşte totdeauna cu multă admiraţie despre învăţatul şi înţeleptul boier, dînd informaţii, pe care izvoadele anonime anterioare nu le deţineau. Neculce trăise evenimentele care au dus la tragicul sfîrşit al fraţilor Miron şi Velicico Costin. „În prezentarea dramatică şi plină de compasiune a uciderii lui Miron Costin — atît de deosebită de *relatările sumare şi uscate ale celorlalţi cronicari* .... simţim că Neculce a pus mai mult decît indignarea *contemporanului care asistă* la omorîrea nedreaptă a unui nevinovat", recunoaşte chiar D. Velciu în biografia citată (p. 42). Avea nevoie Neculce, contemporanul şi admiratorul lui Miron Costin, cunoscător în amănunt al cutremurătoarei tragedii, să facă apel la nişte „relatări sumare şi uscate"?

O altă dovadă în legătură cu existenţa unei versiuni mai vechi, redactată în cursul multor ani, este şi completarea făcută în ms. 253, la sfîrşitul părţii privitoare la Dumitraşco-vodă Cantemir. În acest capitol se expune foarte pe larg domnia lui Dimitrie Cantemir, evenimentele ulterioare din Rusia, dar nu se aminteşte nimic despre moartea timpurie a fostului voievod. Capitolul a fost redactat înainte de 1 septembrie 1723, data morţii lui Dimitrie Cantemir, căci nu se poate admite ca cel ce i-a fost atît de aproape şi notase atîtea date în legătură cu viaţa principelui să fi uitat un eveniment atît de important. Completarea o face tîrziu, în manuscrisul 253 : „Dumitraşco-vodă Cantemir s-au dus la Moscal şi acolo au murit...".

Cum explică D. Velciu adaosul? „Amănunte de această natură (moartea unor personaje istorice, n.n.) nu au stat iniţial în intenţia cronicarului ; este o idee de ultimă oră, generalizată rapid şi, mai ales, în funcţie de spaţiile libere de pe file...". „După caligrafie şi formă de redactare", completările „par scrise în acelaşi timp".

Cîte afirmaţii atîtea inexactităţi. Dacă ar fi cercetat cu atenţie manuscrisul, D. Velciu ar fi observat că adăugirile nu sînt scrise cu aceeaşi cerneală şi nici cu aceeaşi pană (deci n-au fost scrise „în acelaşi timp"), că nu s-au făcut „în funcţie de spaţiile libere", ci că sînt înghesuite în spaţiile *foarte mici* dintre capitole. Idee de ultimă oră, generalizată rapid? Dar Neculce vorbeşte pe larg despre moartea lui Constantin Cantemir, C. Brâncoveanu, Constantin şi Ştefan Cantacuzino, Alexandru Exaporitul, fiul generalului Şeremetiev etc., etc. De ce n-ar fi procedat la fel şi cu Dimitrie Cantemir, vorbind despre moartea acestuia în încheierea capitolului respectiv? N-a făcut-o, pentru că sfîrşitul fostului domnitor nu se produsese încă.

D. Velciu este de acord cu mine în ceea ce priveşte datarea predosloviei şi existenţa a două redacţiuni, dar susţine că elaborarea versiunii iniţiale a cronicii s-a efectuat în cursul primei sale vornicii (1 ianuarie 1731 — 16 aprilie 1733), în vremea lui Gr. Ghica, cînd a scris în întregime partea din cronică de la 1661 pînă la 1733. Numai cu cîteva luni în urmă, în biografia *Ion Neculce* (1968) susţinuse însă cu totul altceva : „Lăsat în afara marilor dregătorii de divan de către Constantin Mavrocordat, *în vremea domniei acestuia*, Neculce îşi va îndrepta gîndurile şi puterile de muncă spre o cu totul altă activitate. Petrecîndu-şi cea mai mare parte a timpului în liniştea aşezării sale de la Prigoreni, va începe aici scrierea cronicii..." (*op. cit.*, p. 156). Într-un scurt interval de timp, D. Velciu a susţinut cu tot atîta seriozitate şi ardoare două date diferite. În articolul *Cînd şi-a redactat Neculce cronica* promite că va reveni. Ne-am bucura să-l vedem recunoscîndu-şi erorile şi apropiindu-se de adevăr.

VASILE ALECSANDRI ŞI MIHAIL KOGĂLNICEANU MEMBRI LA *SOCIÉTÉ ORIENTALE DE FRANCE* (1848)

MARIN BUCUR

În şedinţa din 22 septembrie 1848, ţinută sub preşedinţia doctorului Pouzin, vicepreşedinte al Societăţii orientale din Franţa, Billecoq şi Vaillant prezentau ca nou membru titular al respectivei asociaţii pe Basile (Vasile) Alecsandri (*Revue de l'Orient, de l'Algérie et des colonies*, tome IV, 1848, p. 189) *.

În procesul-verbal al şedinţei din 13 octombrie 1848, desfăşurată sub preşedinţia lui Drouyn de Lhuys — el însuşi preşedintele societăţii —, se nota că „M. Basile Alexandry, littérateur moldave, présenté dans la séance précédante, est admis à l'unanimité comme membre de la Société" (*Idem*, p. 250).

În cursul anului 1848, *Societatea orientală* mai primise ca membrii ai săi, în afara lui Vasile Alecsandri, pe Billecoq, Victor Martin, Hypolitte Desprez etc., aceştia cunoscuţi îndeajuns pentru sentimentele lor filo-române atunci şi mai tîrziu.

Înfiinţată în 1841 şi autorizată să funcţioneze abia la 7 iulie 1842, *Société orientale de France*, societate „ştiinţifică şi politică" se impusese ca un focar de activitate la care îşi vor da concursul marile personalităţi ale vremii, înscriind în rîndul membrilor onorifici pe V. Hugo, Humbold, Lamartine, Saint-Simon, iar în rîndul membrilor titulari pe J. J. Ampère, Billecoq, L. V. Fouguet. Printre aceştia figurează şi „Kogalniçane" „major au service de Moldavie" (*Ibidem*, p. 14) şi Vaillant „voyageur en Orient", singurul ce reprezenta Bucureştiul în rîndul membrilor corespondenţi. *Société orientale de France* se prezenta ca o adevărată instituţie de cultură şi de acţiune politică, organizată cu acte, statut şi regulament propriu. Faptul că preşedinte îi era în 1848 diplomatul Drouyn de Lhuys, iar preşedinţi onorifici Estancelin şi Alphonse Denis, arată că scopul politic prima în activitatea societăţii. Activitatea revoluţionară din ţările româneşti va fi determinat conducerea societăţii la o deschidere mai largă a porţii către noi. Orientul reprezenta la 1848 o noţiune destul de aproximativă, de la orientul european pînă la cel colonial african şi la cel asiat. Interesul politic al occidentului nu plutea în vînt şi orientul nu era o simplă curiozitate a savanţilor străini. Această corporaţie intelectuală internaţională, departe de a neglija studiile de istorie, geografie, literatură privind ţările

---

* Biblioteca Academiei Române păstrează diploma oferită de *Société Orientale de France* lui „Basile Alexandry" ca membru titular, la 13 octombrie 1848.

(Arhiva V. Alecsandri I (2). Acte 3. Informaţie comunicată prin bunăvoinţă de D-na Marta Arineanu).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 695–697, BUCUREŞTI, 1969

„orientale", va acorda spaţiu promovării de studii care să convină afacerilor comerciale şi industriale. Piaţa economică se află în plină ofensivă. Un articol publicat în 1848 de către J. d'Eschavannes se intitula *Des ressources que l'industrie pourrait trouver dans la principauté de Moldavie* (*Ibidem*, p. 225—234), informînd de tot ceea ce ar fi putut interesa pe mînuitorii de capitaluri şi pe dornicii de afaceri de cîştigurile ce le-ar obţine aventurîndu-se în comerţul cu piaţa ţărilor româneşti. Se calcula transportul, se luau în evidenţă posibilităţile de cerere şi ofertă. Planurile erau destul de aplicate realităţii ! Pe de altă parte, ecourile revoluţiei din iulie erau foarte vii în *Chronique d'Orient* (*Idem*, p. 37—39) cu numeroase rezerve referitoare la progresul revoluţionar, cu scepticismul că „o independenţă completă şi o formă de guvernămînt sînt îngăduite celor mai civilizate naţiuni". Punctul de vedere al comentatorului politic era ca revoluţia de la Bucureşti să nu depăşească chestiunea abolirii protectoratului care ar fi interesat şi Poarta. Mai departe ar fi fost aventura unor „eroi de club". Pentru prima variantă, Franţa putea interveni pe linie diplomatică pe lîngă Poartă, pentru a doua variantă, ea nu putea decît să privească cu dispreţ la aventurierii de revoluţii. Aluzia la „radicalismul" revoluţionar paşoptist era incontestabilă. Urma în revista societăţii o rubrică specială *Provinces Danubiennes*, în care se comenta informativ izbucnirea revoluţiei din ţările româneşti (*Ibidem*, p. 42—45), sub semnătura J. d'Es. (J. d'Eschavannes), acelaşi care scria şi *Cronique d'Orient*, de pe luna august 1848 (p. 104—105).

În *Actes de la Société orientale de France*, Billecoq era rugat să informeze pe membrii prezenţi la o şedinţă despre mersul evenimentelor din Valahia. Drouyn de Lhuys îi ceruse noutăţi suplimentare acelora comunicate de presă. Discuţia se încinsese între Drouyn de Lhuys, Vaillant, Billecoq, Leclerc şi Desprez, Audifred, generalul de la Roche—Pouchin şi Monsieur de Saint—Céran. Unii protestau contra spiritului de confuzie ce domnea în anume cercuri politice franceze vizavi de problema revoluţionară românească, alţii erau buni oratori ai intereselor noastre ca Billecoq, Vaillant şi Desprez. Astfel, după Desprez, revoluţia din Muntenia prin actul de împroprietărire a ţăranilor, de emancipare a ţiganilor, dovedea că este „une pleine révolution démocratique". Discuţia este una dintre cele mai interesante pagini de diplomaţie străină privind atitudinea unor state occidentale faţă de revoluţia de la noi. Un fel de masă rotundă asupra evenimentelor româneşti, cu cele mai controversate poziţii. Acel „Monsieur de Saint—Céran" care se dedea cunoscător al potenţialului militar al armatelor invadatoare în ţară, era un defetist categoric : „il n'y a rien à faire pour la Valachie et la Moldavie" (*Ibidem*, p. 116—121). Cronica politică era făcută pe baza corespondenţei de la faţa locului, încît ea nu poate fi bănuită de fantezie gazetărească. Ar trebui cîndva reluate datele de aici, retipărite şi crezute în sinceritatea lor. Iată descrisă manifestaţia populară de la 13 septembrie de pe cîmpul Filaretului, compusă din mai mult de 2 000 de ţărani adăugaţi mulţimii orăşeneşti, cifră foarte ridicată pentru atunci, pentru că era vorba doar de „deputaţiuni ale oraşelor şi satelor din aproape toate districtele. Vorbiseră mai mulţi oratori, singurul citat de J. d'Eschavannes, Eliade „qui s'y est distingué par un discours que son émotion et ses larmes l'ont obligé de suspendre à diverses reprises" (*Ibidem*, p. 164—166). În acest context apar aşadar membri la *Société orientale de France* cei doi bărbaţi moldoveni Vasile Alecsandri şi M. Kogălniceanu. Încercarea de revoluţie la Iaşi eşuase şi căpeteniile ce scăpaseră de arest şi deportare pe la mănăstiri, se refugiaseră la Cernăuţi. Cînd apare numirea lor ca membri ai Societăţii orientale, Alecsandri credem că se afla la Paris, Kogălniceanu va pleca abia la începutul anului următor. Scrisoarea din iulie către fratele său Jancu vestea plecarea din Paris a lui Alecsandri pe data de 17/29 iulie. În noiembrie era hotărît să se înapoieze. Firesc numirea lui Alecsandri la *Société orientale de Paris* nu a ieşit din senin. Ea vine ca un semn de stimă pentru patrioţii moldoveni şi se circumscrie unei tactici propagandistice. Nu este nici o chestiune ocazională, căci de obicei primirile în asemenea societăţi nu erau întîmplătoare. V. Alecsandri şi M. Kogălniceanu aderă la o societate care şi ea adera la scopurile lor. Ţările româneşti sînt reprezentate într-un concert de oncare al lumii occidentale, lîngă Hugo.

Lamartine, Humbold etc. Le Major Kogălniceano de l'armée roumaine" e singurul român care publică încă un studiu : *Gallicia — Les Ruthéniens*, apărut în 1849 în „Revue de l'Orient et d'Algérie", organ al Societăţii orientale de la Paris. Prezenţa lui M. Kogălniceanu la o asemenea revistă nu constituie aşadar un fapt neaşteptat. Poetul este cel care mijloceşte legăturile şi simpatiile pentru această revistă, în care ştim că a fost tipărită traducerea lucrării lui N. Bălcescu, *Puterea armată*.

M. Kogălniceanu putea să publice în paginile revistei *de l'Orient* ... prin concursul prietenului său V. Alecsandri, aflat atunci la Paris, el aflîndu-se în Bucovina, de unde abordarea unei asemenea teme era foarte posibilă, trăind din plin evenimentele din ţara vecină.

Kogălniceanu publicase documente istorice moldoveneşti, scrisese despre Franklin şi Washington. Spiritul în care discută problema naţionalităţii ruteniene aparţine stilului paşoptist. I se pare lui Kogălniceanu că discutarea unui asemenea fapt este o excentricitate din partea unei minorităţi. El crede că evenimentele care avuseseră loc în 1847 erau strigătul disperat al unei naţionalităţi, cu libertăţile strangulate, trezită de clopotul revoluţiei franceze şi al şirului de mişcări europene. M. Kogălniceanu, care va fi un teoretician al mobilului social al luptelor ţărăneşti de la noi, socoate că mişcarea populaţiei ruteniene în Galiţia exprima ura ţăranilor din această provincie contra proprietarilor şi clerului grec-unit. Considera mişcarea ca strigăt al luptelor sociale ale ţărănimii, strigăt al unei mulţimi care se vede înşelată de o preoţime coruptă. M. Kogălniceanu susţinea a nu fi o luptă între naţionalităţi, ci o luptă socială a galiţienilor care se folosesc de naţionalitate ca de un pretext. Cele două naţionalităţi au constituit totdeauna un singur popor. Cu pregătirea sa istorică, M. Kogălniceanu face o incursiune în istoria rutenilor, în trecutul lor, pentru a demonstra cum se ajunge la o separare de clasă în rîndurile populaţiei ruteniene, între proprietari şi cler pe de o parte şi grosul populaţiei pe de alta. M. Kogălniceanu socoteşte că diferenţele de limbă ori de rit nu erau în măsură să separe două naţionalităţi, mai ales că după un timp au îmbrăţişat cu toţii acelaşi cult. Nici limba nu-i putea separa pe ruteni de polonezi căci era vorba doar de idiome. Cauza adevărată a revoltelor rutenilor a constat în disputa socială. Sînt lăudaţi polonezii, care în 1848 au dat un exemplu de luptă în numele adevăratelor principii revoluţionare. M. Kogălniceanu surprinde în analiza evenimentelor „ura claselor de jos contra claselor avute superioare". În plus, M. Kogălniceanu arată cum s-a speculat starea de nemulţumire de către unele categorii sociale şi chiar de către guvernul imperial de la Viena. Faptul că această chestiune a avut implicaţii şi în istoria ţărilor române arată incontestabil că numai un român jignit de aberaţiile unor agitatori care nici nu reprezentau interesele adevărate ale rutenilor, putea provoca asemenea reacţii fireşti ale unui paşoptist. Se reţine însă spiritul matur al discuţiei din partea istoricului nostru.

„Le Major Kogalniceane" are prin acest articol *Les Ruthéniens* o contribuţie teoretică evidentă şi ea trebuie să intre în bibliografia scrierilor sale din epoca paşoptistă. Cît priveşte calitatea de membru la *Société Orientale de France*, în 1848, a lui Alecsandri şi Kogălniceanu, aceasta era un act de conlucrare internaţională modernă şi o prezenţă de onoare într-un concert de elite ale opiniei publice europene.

SAMSON BODNĂRESCU : *Scrieri* *

Impunătorul volum „Scrieri" de S. Bodnărescu îmbogăţeşte peisajul editorial al ultimului an, reactualizînd în memoria publicului un scriitor clasic, rămas şi considerat de istoria literară, mai ales prin prisma prieteniei ce l-a legat de M. Eminescu, decît prin cea a propriei lui valori.

Aurel Petrescu, editorul acestui clasic nedreptăţit, încearcă să şteargă această credinţă şi să dea o altă orientare judecăţilor critice care-l privesc pe S. Bodnărescu.

Cartea cuprinde *poezii* din volume (I *Dorinţi*, II *De la cîmp*, III *De la mare*, IV *Poezii didactice*, V *Epigrame*, Elegii), din periodice (antume, epigrame, postume), şi inedite. Cea mai mare parte a volumului cuprinde, cum e şi firesc, *teatrul* lui S. Bodnărescu şi anume, cele două piese publicate — *Lăpuşneanu Vodă* şi *Rienzi* —, precum şi ineditele Urmaşii lui Alexandru cel Bun în drame istorice-Ilie-Vodă, şi piesa *Anticrist*.

Un substanţial capitol de „Note" întregeşte sumarul, urmat de „Glosar" şi „Bibliografie". Iconografia, bogată şi în cea mai mare parte inedită, dă masivităţii volumului un aer de binevenită atracţie, neştirbind însă cu nimic sobrietatea alcătuirii.

„Scrierile", bazate atît pe operele publicate în volume şi periodice cît şi pe manuscrisele existente în fondul Bibliotecii Academiei sau aflate în posesia familiei scriitorului, au fizionomia cea mai completă şi adecvată unei bune ediţii.

În prefaţă, după o scurtă biografie bazată pe esenţialele izvoare existente, se trece la capitolele care discută etapele de creaţie ale poetului junimist. Începuturile creaţiei ce se caracterizează „printr-un deosebit avînt tineresc, un înflăcărat patriotism" au şi o oarecare obscuritate — spune prefaţatorul — „provenită din dorinţa de a comunica într-o expresie concentrată cît mai multe idei". Credem însă că s-ar putea ca această obscuritate să nu se datorească totuşi concentrării, ci, dimpotrivă, diluţiei scrisului lui Bodnărescu, diluţie de care nu s-a putut elibera toată viaţa. În tot cuprinsul prefeţei întîlnim interesante observaţii privind mai ales filozofia creaţiei acestui scriitor. „Forţa meditaţiei lui Bodnărescu stă adesea în contemplarea ideii de timp. Realitatea exterioară e pusă sub speciae temporis, iar iubirea sub speciae aeternitatis. Dacă durerea este „doamna firii noastre", iubirea îşi găseşte menirea în puterea de a învinge durerea şi prin aceasta timpul" —se spune cu dreptate în prefaţă.

În poemul „Lui Mihai-de casă nouă", descoperă reducţia universului la peisajul şi la limitele patriei, şi mai departe la identificarea universului cu căminul. „În această reducţie a universului nu stă numai secretul prezentării imaginii în graniţele concretului perceptibil, ci şi sugestia că între familie, naţie şi univers există o armonie desăvîrşită".

---

* Antologie, prefaţă, note, bibliografie de Aurel Petrescu. Text stabilit şi glosar de Paul Lăzărescu. EL, Bucureşti, 1968, 571 p.

Perioadei de „Sturm und Drang" în creaţia lui Bodnărescu, îi urmează în îndreptăţita periodizare a prefaţatorului o perioadă de calm clasicism în urma familiarizării cu moraliştii greci. A.Petrescu subliniază neconformitatea declaraţiilor poetului privind poezia care este „liberă, şi de vrem s-o facem sclava raţiunii, atunci nu mai este poezie ci morală", cu sensul general al creaţiei lui Bodnărescu, caz de altfel atît de frecvent în literatură.

În analiza pieselor, editorul se adresează operelor similare (în discuţia despre „Rienzi" aminteşte şi de opera lui Bulwer şi de libretul operei lui R. Wagner), compară dezvoltarea episoadelor şi raporturile dintre ele, fie în interiorul aceleiaşi opere, fie între diferite creaţii cu acelaşi subiect. În analiza acestor piese istorice, procedează şi la compararea datelor istorice reale cu noua lor înfăţişare artistică.

În analiza poeziilor nu se aminteşte însă nimic de naivităţile versurilor lui Bodnărescu, de retorismul, prolixitatea şi cenuşiul lor. Atît de evidenta influenţă eminesciană în ritm şi rimă :

Cînd din cînd privea în apă
Cîte una pe furiş
Cercetînd de-i şade bine
Sub coroana de frunziş (*Săgi cîmpeneşti*)

sau

Sus pe malul nalt de cridă
Stă pădurea cea de fag
Şi de multă vreme-ascultă
Cîntul apelor cu drag (*Amintiri de pe insula Rügen*)

nici nu este semnalată.

În prefaţa volumului, autorul „Scrierilor" este tratat cu o consideraţie, evident, cu totul cuvenită, încadrat în grupul poeţilor de la „Junimea", neinsistîndu-se însă prea mult, aşa cum eram obişnuiţi, asupra legăturilor de prietenie şi mai ales asupra influenţei pe care Eminescu a avut-o în formarea prietenului său mai vîrstnic. Se încearcă în acest fel o emancipare postumă a lui Bodnărescu de sub umbra atît de deasă şi în definitiv onorantă a influenţei eminesciene. Desigur, în această direcţie Aurel Petrescu este mai autorizat decît oricine să dea apreciere deoarece, aplecîndu-se cu respect şi conştiinciozitate asupra scriitorului junimist, a ajuns să-l cunoască extrem de amănunţit, să-l înţeleagă şi să-i deosebească trăsăturile specifice.

Această atitudine a dus însă şi la o solidaritate cu autorul, solidaritate care, uneori, nu exclude subiectivismul. Prefaţatorul analizează cu fineţe şi spirit de discernămînt cîteva dintre piesele care rezistă timpului şi exigenţelor, reliefează calităţile scrisului poetului junimist, şi prin analiza pe care o întreprinde introduce ideea de ordine în opera atît de stufoasă a lui S. Bodnărescu.

A. Petrescu eliberează terenul de excrescenţele inutile şi sufocante ale scrisului lui Bodnărescu şi conduce cititorul spre nişte configurări care rezistă. Pune în valoare anumite piese, creînd în discuţie spaţii, şi reuşeşte să evidenţieze astfel unele calităţi. Vrem să spunem că A. Petrescu contribuie prin prefaţa sa la o sistematizare a operei lui Bodnărescu. Uneori, mai bine decît însuşi autorul, înţelege ce a vrut să spună acesta şi retraduce în limbajul critic inteligibil nouă nişte realităţi şi idei confuz exprimate de poet. Luminează sau stilizează prin explicaţii anumite părţi, făcînd o muncă de valorificare extrem de utilă atît pentru înţelegerea operei poetului junimist, cît şi pentru îmbogăţirea peisajului editorial cu o excelentă ediţie.

Într-un fel, are loc o colaborare editor-autor, care nu falsifică cu nimic spiritul scriitorului, dar îi pune în valoare nişte valenţe pe care autorul însuşi nu ştiuse că le are. A. Petrescu practică un fel de regie, pune în prim plan anumite lucruri, împinge spre fundalul scenei altele

creînd în cadrul operei lui S. Bodnărescu un joc de valori pe care-l acceptăm. Alege cu îndemînare citatele pe care-şi construieşte demonstraţiile din studiul introductiv, cu toate că la S. Bodnărescu este destul de greu de ales. Nuanţele scrisului lui sînt atît de sensibil asemănătoare, încît, citindu-l cu conştiinciozitate, te rătăceşti într-un joc de oglinzi şi aproape că nu temai poţi orienta în aparent uniforma lui creaţie. Aci trebuie subliniată calitatea discernămîntului prefaţatorului care a ştiut să găsească exemplele cele mai potrivite pentru demonstrarea ideilor pe care le urmăreşte.

Volumul „Scrieri" de S. Bodnărescu rămîne o solidă contribuţie editorială capabilă să întregească cunoştinţele noastre despre scriitorii clasici din secolul al XIX-lea.

Eugenia Oprescu

DINU PILLAT: *Mozaic istorico-literar, secolul XX* şi *Ion Barbu*

Cele două volume pe care le-a dat recent la iveală Dinu Pillat sînt rodul mai multor ani de investigaţii şi uneori de cercetări asidue, al unor meditaţii intense în legătură cu problemele, temele sau destinele de scriitori cărora a încercat a le pătrunde înţelesul şi a ni-l comunica. Aşa, spre exemplu, eseul intitulat *Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzaţional* din *Mozaic* ..... este o reluare a tezei de doctorat, susţinută în 1947 în faţa lui G. Călinescu, al cărui asistent era, devenind mai apoi unul dintre apropiaţii preferaţi ai profesorului, care l-a chemat, imediat ce a fost cu putinţă, la Institutul de istorie literară şi folclor al Academiei, integrîndu-l colectivului de cercetători. Este, de fapt, o *recitire* cu ochii de astăzi a vechii lucrări şi o concentrare a ei pe esenţial, fiind, totodată, măcar pe porţiuni, textul critic cel mai vechi pe care Dinu Pillat îl introduce în acest volum. Dar autorul nu pare interesat de cronologia exterioară a studiilor sale (nici chiar de cea a materialului evocat) şi nici de concordanţa dintre ordinea aşezării acestora în volum şi etapele istorico-literare cercetate. Aşa se face că, deşi tratează o perioadă mai veche şi a fost elaborat, în parte, mai demult, studiul acesta este aşezat după celelalte două din secţiunea intitulată *Cu privire la roman*, unul avînd ca obiect *Dilemele de creaţie ale romanului în conştiinţa noastră estetică dintre cele două războaie mondiale*, iar celălalt *Manifestările semnificative în romanul francez post-proustian*. Faptul e verificabil şi în secvenţa *reconstituirilor biografice*, unde, tot aşa, portretul făcut tatălui său, poetul Ion Pillat, deşi a fost scris primul, este ordonat la urmă, după cel al lui G. Călinescu, scris îndată după moartea profesorului, şi după cel al lui Ionel Teodoreanu, elaborat ceva mai tîrziu. Încît, e de văzut dacă sub denumirea de *mozaic*, dată volumului, nu se ascund alte înţelesuri decît acela exterior pe care am fi tentaţi a i-l atribui. Unul dintre cele posibile ar fi acela că, dincolo de orînduirile istorico-literare curente, de etapele de evoluţie, de ţările de origine sau de alte criterii obişnuite, autorul pune o ordine personală în masa fenomenelor literare (ghidată în primul rînd de preferinţe şi acuitatea răspunsurilor pe care i le dă un autor sau o problemă analizată), a cărei aparenţă e de mozaic, în raport cu vechile distribuiri. Că lucrurile pot fi privite şi astfel se poate argumenta şi prin faptul că fiecare din cele trei secţiuni ale cărţii se deschide cu scrierile cele mai reprezentative ale acestui spirit critic fermecător, de un heterodoxism petulant, vădind în cîteva puncte limpezi afinităţi cu cel al lui Ralea şi Călinescu.

Lipsa de prejudecăţi, citirea informată şi semnificativă a textelor, gustul sigur îl duc adesea la observaţii şi explicaţii de reală fineţe sau la prezentarea în lumina cuvenită a unor *cazuri literare insolite*, sum sînt cele ale lui M. Blecher şi Emil Botta sau al lui Esenin şi al carierei acestuia la noi. Personalitatea lui Dinu Pillat, menţinută conştient de autor într-un fel de plan secund al scrisului său, dar cu atît mai evidentă şi interesantă în fond, se vădeşte nu numai în judecata literară pertinentă, în intransigenţa de o perfectă urbanitate a replicii dată altor inter-

preţi ai textelor sau problemelor discutate, ci şi într-un chip aparte de abordare a lucrurilor, în ştiinţa exemplară a citării, a strecurării detaliului semnificativ, a reliefării şi reconstituirii unei personalităţi (aproape a *constituirii* acesteia sub ochii noştri), în fine, în fluenţa limbajului critic, căruia, în afara unor ticuri („se întîmplă să ....''; „trebuie să ....'' etc.), nu poţi să nu-i recunoşti farmecul, proprietatea şi excelenţa expresivă. E, apoi, vizibilă în scrisul său o sete de a şti tot, o pricepere şi o plăcere a lecturii operelor discutate, o capacitate de aderare critică la obiectul luat în discuţie, care-i dau o vibraţie simpatetică încîntătoare.

Iată, de pildă, monografia despre Ion Barbu. Autorul s-a pregătit îndelung spre a aborda opera acestui singular scriitor al literaturii noastre moderne şi a explica adecvat destinul ei în cadrul acestei literaturi. Acum cîţiva ani el îi fermeca pe colegii săi de la Institutul de istorie şi teorie literară citindu-le cîteva substanţiale pagini de reconstituire a vieţii şi ideaţiei autorului *Jocului secund*, pe care le-a publicat mai apoi în „Revista de istorie şi teorie literară''. A urmat ediţia cu *Pagini de proză* ale lui Ion Barbu, rămase ca şi necunoscute pînă atunci. Într-un volum de aproape 250 de pagini, cititorului îi erau puse la îndemînă mai toate prozele poetului (ulterior Geo Şerban a mai semnalat cîteva în „Luceafărul'' din 22 febr. 1969), putîndu-şi reprezenta limpede valoarea excepţională a scrisului său de această factură. Grupate inteligent de editor în *Confesiuni*, *Atitudini faţă de poezie*, *Proze diverse* şi *Cu privire la spiritul matematic* ele indică în Ion Barbu un prozator şi un critic sui-generis, care, de s-ar fi exercitat mai îndelung, şi-ar fi lăsat o foarte serioasă şi, dacă mai e nevoie a o spune, originală amprentă în proza noastră din acest secol. Dar meritul cărţii stă şi în aparatul ei critic. Prin studiul introductiv şi notele finale criticul proba nu numai cunoaşterea integrală a operei marelui poet şi a tot ce s-a scris esenţial despre ea, ci şi o capacitate uimitoare de pătrundere a acesteia, de revelare a înţelesurilor mai adînci ale ei, dînd senzaţia certă oricui l-a citit (ca şi textele despre ceilalţi scriitori ale lui Dinu Pillat) că acesta trebuie să fie nucleul gravitaţional al scrisului barbian, cu atîta îndărătnicie refuzat multora dintre cei ce l-au sondat. Ca şi în cazul celorlalte portrete de scriitori (unele necuprinse în *Mozaic*), spiritul investigator al lui Dinu Pillat, simţul său deosebit pentru ierarhia valorilor şi capacitatea înfăţişării într-un relief sintetic a unui autor s-au exersat aici cu reală dăruire, înlesnindu-ne situarea în epocă, surprinderea diverselor înţelesuri şi mobiluri personale ale unor gesturi, atitudini şi scrieri ale lui Ion Barbu, încît cititorul parcurge cartea cu sentimentul de a fi deplin edificat, că i s-au dat toate datele necesare înţelegerii textelor.

Monografia ce avea să urmeze era astfel nu numai în chip indirect prefigurată, ci şi pregătită temeinic prin acest volum de proză, deşi, lucru curios, tocmai proza lui Ion Barbu, aşa de plenar relevată de Dinu Pillat în originalitatea ei prin ediţia amintită, beneficiază de cea mai mică atenţie în monografia apărută ulterior, evident, spre paguba, atît a ei, cît şi a caracterizării mai complexe şi complete a marelui scriitor.

Dar, întocmai ca şi studiile din *Mozaic*, monografia îşi alimentează substanţa din cercetări mult mai ample, ea încadrîndu-se într-o arie de preocupări pe care studiile şi articolele publicate de Dinu Pillat o circumscriu într-o anume măsură. Astfel, înainte, paralel şi după aceste asedii repetate ale încifratului şi derutantului univers configurat de Ion Barbu, Dinu Pillat a elaborat, şi publicat în parte, o seamă de studii mai generale despre diverse aspecte ale literaturii noastre moderne, între care, unul măcar este mai mult decît tangent la monografia de faţă. Este vorba despre cel urmărind constituirea conceptului modernist de poezie în literatura noastră, a cărui apariţie integrală împrejurări felurite au tot amînat-o, dar despre a cărui valoare ne putem face o idee prin intermediul fragmentelor publicate. Tot prin ele, ca şi prin alte scrieri ale criticului şi istoricului literar (cum ar fi cele despre M. Blecher şi Emil Botta, ori unele fragmente din studiile despre roman din *Mozaic istorico-literar*) ne putem da seama atît de capacitatea sa de pătrundere a zonelor mai greu accesibile ale unei opere, de posibilităţile de raportare a acesteia la alte structuri literare şi artistice, cît şi de fineţea mijloacelor cu care operează, de dezinvoltura supravegheată cu care le mînuieşte pe acestea din urmă. Dacă la

acestea adăugăm stagiul de prozator ce se neglijează al autorului (a debutat în 1941 în revista „Albastros" cu un gidian *Jurnal de adolescent*, avînd publicate pînă acum două romane de certă „formulă" heterodoxă — *Tinerețe ciudată*, 1943 și *Moartea cotidiană*, 1946 — de loc comune cu formula de roman a lui Ionel Teodoreanu, cum credea cineva recent), interesul său susținut pentru mișcările literare mai noi, ca și întîmplarea de a fi cunoscut îndeaproape pe cei mai mulți dintre autorii despre care scrie — Emil Botta, G. Călinescu, Ionel Teodoreanu, evident, pe Ion Pillat, ca și pe „Ion Barbu, în ultimul deceniu de viață", vom avea măcar imaginea exterioară a ceea ce putea investi Dinu Pillat în efortul de a interpreta viața și opera celor asupra destinului cărora meditează, scriind despre ei.

Procedînd acum, înainte de întreruperea acestor însemnări, la un succint examen al monografiei despre Ion Barbu — poate cea mai consistentă din cîte s-au publicat în această serie a Editurii tineretului — am începe cu observația că, dintre cele patru capitole ale ei, cel mai interesant ni se pare cel privitor la evoluția poeziei marelui scriitor. Dacă cei mai mulți dintre exegeții ei anteriori au încercat o explicare a acesteia mînați de ambiția desermetizării ei, ajungînd a o pune la o cheie numai parțial corespunzătoare, Dinu Pillat evită cu inteligență o asemenea cale, nedesfăcîndu-i unitatea funciară ci doar interpretînd-o cu reală virtuozitate (de unde impresia falsă a unora de a se fi încercat o „reducere a misterului ei", cînd e vorba doar de o circumscriere a lui). Diferența dintre el și alți exegeți e cam aceea dintre un interpret al unei piese muzicale luate ca atare și unul care o adaptează altui instrument, crezînd a o face mai accesibilă. Dinu Pillat îi relevă însă frumusețile și neînțelesurile interpretînd-o pur și simplu, fără o a adapta sau forța în vreun sens. Neambiționînd, prin urmare, a o smulge din registrul său ermetic, criticul o supune unui examen minuțios, rezultatul final fiind un surprinzător și convingător spor de claritate (nu a poeziei, care rămîne aceeași, ci a înțelegerii noastre despre ea), cititorul avînd impresia certă de a fi atins din cînd în cînd însuși miezul iradiant al acestei poezii, în ale cărei taine e inițiat cu discreție, fascinat fiind mereu de gravitatea ei hipnotică și de diversitatea înțelesurilor pe care le propune, niciodată posibil a fi complet inventariate.

Dacă fragmentarea biografiei în două capitole distincte, — *Viața și ideația literară* și *Felul de a fi* — ni se pare nu tocmai potrivită, fiindcă se separă printr-o astfel de procedare un tot organic (autorul ratînd astfel parțial prilejul de a ne oferi un portret de scriitor echivalabil oricăruia dintre cele din *Mozaic*....), adăugirea la analiza poeziei a capitolului sintetizînd *ecoul* în critică al scrisului lui Barbu ni se înfățișează ca fiind de cea mai mare trebuință, el marcînd destinul înțelegerii acestei opere pînă în contemporaneitate. Regretul e doar de a nu întîlni consemnate decît reacțiile îndeobște favorabile (cu deosebire cînd e vorba de epoca de după ultimul război), astfel încît imaginea acestui destin, în jurul căruia s-au încrucișt atîtea săbii, ne apare cumva lipsită de inconțestabilul ei dramatism din final. Măcar bibliografia putea fi mai generoasă în acest sens, neuitîndu-i cu totul pe detractorii din urmă ai marelui poet, cîțiva în plus față de monografie, fiind, e drept, amintiți în notele volumului *Pagini de proză*. De asemenea, un accent în plus pe darurile lui Barbu de prozator liric, de evocator și portretist, pe inventivitatea lui de polemist, despre care se vorbește cam în treacăt în monografie, era de așteptat. Singularitatea scrisului său, capacitatea lui de a tiraniza limba spre a-l exprima, forța lui de a „oficia", chiar în manifestările negative, era poate încă mai evidentă.

Deasupra acestor posibile și trecătoare umbre se ridică însă un portret global al scriitorului, trasat cu o forță de convingere și o economie de mijloace pe care puțini sînt în stare a le echivala. Astfel, monografia lui Dinu Pillat este nu numai cea din urmă și cea mai completă și complexă exegeză a operei lui Ion Barbu, ci și o marcare decisă — împreună cu paginile din *Mozaic istorico-literar, secolul XX*, cu care într-atîtea privințe face corp comun, vădind o puternică unitate de structură a manifestărilor sale — a personalității lui, o expresie limpede a fuzionării darurilor lui de prozator, istoric și critic literar, a situării sale într-un punct al indubitabilei și convergentei împliniri.

George Muntean

D. S. LIHAČEV: *Poetika drevnerusskoj literatury* (Poetica literaturii ruse vechi) *

Dimitrie Sergheevici Lihačev, autorul cărții ce ne propunem să o recenzăm — membru corespondent al Academiei de științe a U.R.S.S. — , este un specialist arhicunoscut printr-un șir întreg de articole și ediții privind textele rusești vechi, atît literare, cît și istorice. Astfel sînt, spre exemplu, următoarele: *Ustnye letopisi v sostave Povesti vremennyh let* din Istoričeskie zapiski" (= IZ), nr. 18, 1945 și *Russkij posol'skij obyčai XI—XIII v.* din același periodic, în care studiază limba literară rusă veche, mai ales pe cea a cronicilor și a textului epic *Slovo o polku Igoreve*, limbă deosebită de limba literară slavă bisericească. Din anul 1947 datează *Galicikaja literaturnaja tradicija v žitij Alexandra Nevskogo* („Trudy Otdela drevnerusskoi literatury, Institut russkoj literatury — Puškinskij dom" = TODRL, V). Urmează apoi: *Sofijskij vremennik i novgorodskij političeskij perevorot 1136 g.* (IZ, 25, 1948); *O letopisnom periode russkoj istoriografij* („Voprosy istorij", nr. 9, 1948); *Iz nabljudenij nad leksikoj Slova o polku Igoreve* („Izvestija AN SSSR, Otdelenije literatury i jazyka", VIII, 6, 1949); *Povesti o Nikole Zarazskom* (TODRL, VII, 1949); *Ustnye istoki hudožestvennoj sistemy Slova o polku Igoreve* (*Slovo o polku Igoreve*, culegere sub îngrijirea a V. P. Adrianova—Peretc, 1950); *Epičeskoe vremja russkih bylin* („Sbornik v čest'akademika B.D. Grekova", 1952); *Social'nye osnovy stilja Molenija Daniila Zatočnika* (=TODRL, X, 1954); *U predystokov realizma russkoj litteratury* („Voprosy literatury" (= VL), 1957, nr. 1);

K voprosu o zaroždenij literaturnyh napravlenij v russkoj literature („Russkaja literatura", nr. 2,1958); *Stih o žizni patriarših pevčih* (TODRL, XIV, 1958), *Ob odnoi osobennosti realizma* (VL, 1960, 3), *Literaturnyj etiket drevnej Russi* (TODRL, XVII, 1961); *Time in russian folklore* („International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", Haga, V, 1962); *Princip ansamblja v drevnerusskoj estetike* (Culegere: „Kul'tura drevnej Rusi", Moscova, 1966); *Predvozroždenie na Rusi v konce XIV pervoj polovine XV veka* („Literatura epohi Vozroždenija i problemy vsemirnoj literatury", Moscova, 1957). Ca lucrări aparte citățm, de pildă, pe următoarele: *Nacional'noe samoznanie drevnej Rusi*, cu subtitlul: *Očerki iz oblasti russkoj litteratury XI—XVIII* vv. (Moscova — Leningrad, 1945); *Russkie letopisi i ih kulturno-istoričeskoe značenie* (Moscova—Leningrad, 1947), în care studiază istoria cronicii rusești ca un gen literar aparte, *Kul'tura Rusi aremen Andreja Rubleva I Epifanija Premudrogo* (*konec XIV—načalo XV* v.), Moscova—Leningrad, 1962, și *Tekstologija. Na materiale russkoj litteratury X—XVIIV* v. Moscova— Leningrad, 1962). Toate acestea constituie lucrări fundamentale care au la bază învățătura marxist-leninistă — ca de altfel și articolele și studiile de mai sus. Dintre toate aceste cărți, *Tekstologija* — critica textelor și tehnica edițiilor — de-a dreptul impresionează prin exhaustivitatea documentației — autorul este la curent și cu întreaga literatură de peste hotarele patriei sale — . prin conciziunea, claritatea și expresivitatea expunerii. *Tekstologija* este astfel o lucrare care stă la înălțimea cărților, clasice de acest gen, de exemplu ca și studiul lui P. Maas (*Textkritik*, Leipzig, 1957 [3]).

Cartea ce alcătuiește obiectul recenziei noastre este în strînsă legătură cu lucrarea publicată de D.S. Lihacev mai înainte, și anume: *Čelovek v literature drevnej Rusi*, pe care am recenzat-o în 1961[1]. *Poetika* începe printr-o scurtă prefață în care autorul din capul locului arată că obiectul cărții sale nu este de a rezolva, ci de a pune în studiu unele probleme. Urmează introducerea (p. 5—23), care tratează granițele geografice și cronologice ale literaturii ruse vechi, între care între altele se susține că a existat o unică literatură, o unică scriere și o singură limbă literară — slava bisericească —, atît la slavii de răsărit (ruși, ucraineni și bieloruși), cît și la bulgari și sîrbi. Literatura rusă veche era strîns legată de ortodoxie, de aici și cu litera-

* Academia de științe a U.R.S.S., Institutul de literatură rusă, Leningrad, 1967, 372 p., în —8°.

[1] Vezi *Analele româno-sovietice*, „Istorie", 1961, nr. 4, p. 100—104.

turile : bizantină, bulgară, sîrbă şi română (p. 11), iar pînă în secolul al XVI-lea literatura respectivă era identică cu literatura ţărilor ortodoxe (p.13). Există apoi o deosebire pregnantă între literatura rusă veche (secolele al XI-lea — al XVI-lea) şi cea a literaturilor altor ţări din sudul şi răsăritul Europei : prima abundă în monumente laice. Şi în finalul introducerii se dovedeşte că literatura rusă veche durează din secolul al XI-lea pînă în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, cînd începe grandioasa activitate a lui Nicolae Novikov , prin a sa *Drevnjaja rossijskaja vivliofika*. Acestea sînt graniţele geografice şi cronologice ale literaturii ruse vechi, care vor fi respectate în cursul expunerii ce urmează. Cartea lui D.S. Lihačev este constituită din cinci capitole masive, în fiecare capitol încadrîndu-se două, trei şi mai multe paragrafe.

Astfel, în cap. I. *Poetica literaturii ca un sistem unic* (p. 24—83), autorul precizează că în literatură stilul are două sensuri : 1) fenomen al limbii literaturii şi 2) sistem precis al formei şi al conţinutului. D.S. Lihačev crede că „stilul romanic" al sec. IX—XIII, prezent nu numai în Europa de răsărit şi de sud, ci şi în întregul continent respectiv, s-a reflectat atît în arhitectură şi sculptură cît şi în pictură, artă aplicată, literatură şi în concepţia teologică. Se remarcă apoi mulţimea genurilor literare ruse vechi, o caracteristică a literaturii ruse vechi fiind creşterea intensivă a numărului genurilor, şi aceasta pînă în secolul al XVII-lea, cînd apar genurile literaturii ruse noi. În aceeaşi ordine de idei, conţinutul genurilor laice se deosebea mult în Rusia veche faţă de Bizanţ, întrucît genurile respective erau cu totul aparte decît genul bisericesc. Se tratează apoi genul cronicii şi legătura dintre genurile literare şi folclorice — cele spuse exprimînd ipoteze. Însă ceea ce pare indiscutabil autorului este faptul că genurile literare constituie un sistem bine încheat, dar care în diferite epoci istorice îşi are particularităţile sale. Cît despre curentele literare, acestea apar o dată cu făurirea literaturii de clasă : literatura vîrfurilor conducătoare şi cea a oamenilor de rînd. Primul curent este cel pe care autorul îl numeşte convenţional baroc — ,antipodul acestuia fiind literatura democratică din secolul al XVII-lea.

Cap. II. (p. 84—157) — mai lung ca primul — tratează *Eticheta literară*, căreia îi era subordonată limba, căci subiectele bisericeşti cereau folosirea limbii slave bisericeşti, iar cele laice — a limbii ruse. Astfel, cerinţele etichetei literare creează tendinţa delimitării limbilor slavă bisericească şi rusă în toată varietatea lor. Şi în final se susţine că eticheta literară constituie un sistem al creaţiei şi nicidecum un simplu şablon. Abstractizarea care variază în timp şi de la gen la gen provine în literatura rusă veche din literaturile bizantină, bulgară veche şi ebraică veche.

Abstractizarea apare în literatura rusă încă în secolul al XI-lea, ea fiind bogat reprezentată în imnografie. În *Elementele realismului* din acelaşi capitol foarte importantă din punct de vedere metodic — ni se pare precizarea că, deşi în artă şi literatură multe se repetă, apoi că litetura apare în diferite forme şi în epoci deosebite, totuşi noi nu trebuie ca pentru fiecare epocă să creăm o terminologie proprie, refuzînd a descoperi asemănările şi analogiile produse în tot cursul dezvoltării literaturii.

Metaforele-simboluri, *Simetria stilistică*, *Comparaţiile* şi *Imitaţiile nestilizate* constituie obiectul cap. III (p. 158—211). Astfel, studierea de către autor a căilor de treptată biruire a simbolismului în diferitele stiluri ale literaturii ruse vechi este de o foarte mare importanţă pentru explicarea principiilor artistice ale literaturii ruse noi. *Simetria stilistică* — denumire formală — constă în faptul că despre unul şi acelaşi lucru se vorbeşte într-o singură formă sintactică, gîndul variază, însă esenţa lui nu se schimbă. Simetria stilistică este un fenomen destul de vechi fiindcă formează caracteristica concepţiei artistice din societatea prefeudală şi cea feudală. Autorul cercetează acest fenomen în versurile psalmilor remarcînd că în literatura rusă a secolelor al XI-lea — al XVII-lea simetria stilistică este cu mult mai *ornamentală* şi mai dinamică ca în alte literaturi. Acest fenomen se păstrează numai în literatura bisericească rusă din secolele XV—XVII, căci în cea laică dispare destul de timpuriu. *Comparaţiile* în literatura rusă veche cuprind lumea pămîntească şi cea cerească, lumea

materială și cea spirituală iar celebrul poem *Zadonščina* însumează toate trăsăturile imitației nestilizate ale literaturii ruse vechi.

Cap. IV (p. 212—363) — cel mai întins din întreaga lucrare — tratează timpul exprimat în poetica literaturii ruse vechi. Astfel timpul — scrie autorul — cucerește și supune sieși cele mai întinse sectoare din conștiința oamenilor. Perceperea istorică a realității pătrunde în toate formele și verigile creației literare. Există tendința de a pătrunde întreaga lume prin timp și în timp. Și literatura mai mult decît oricare altă artă devine arta timpului. Timpul este obiectul, subiectul și instrumentul imaginii literare. Pornind de la cele exprimate, D.S. Lihačev studiază timpul de creație în următoarele genuri : poveste, epopee populară, colind, cronică, predică, *Cartea treptelor* (Stepennaja kniga), narație istorică din sec. XVI—XVIII, dramaturgie rusă veche, Viața lui Abacum, cum și la scriitorii Gončarov, Dostoevski și Saltykov—Ščedrin.

Ultimul capitol — încheierea — are ca titlu : *De ce trebuie studiată literatura rusă veche?* (p. 364—370). Aici se pune problema rostului perceperii estetice a culturii trecutului în general. De acord cu autorul că studiul estetic al monumentelor artei vechi între care și ale literaturii este extrem de important și de actualitate — fiindcă monumentele culturii trebuie puse în slujba viitorului. Este absolut necesar ca valorile trecutului să devină participante active la viața de astăzi. Și spre a dovedi cele susținute D.S.Lihačev se oprește la unele particularități privind evoluția culturii. Istoria culturii constituie un capitol aparte din evoluția istorică generală a omenirii. Cele mai bune opere de cultură și îndeosebi excelentele opere literare continuă să supraviețuiască în viața omenirii căci după cum scria F. Engels : „Istoria nu este altceva decît succesiunea diferitelor generații ; fiecare dintre ele folosește materialele, capitalurile, forțele de producție, transmise de toate generațile precedente" (Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, 3, București, 1958, p. 46). Întreaga istorie de dezvoltare a culturii umane este istoria nu numai de creare a noului ci și de descoperire a valorilor culturale vechi. Autorul aduce apoi și un alt șir întreg de date care toate converg spre stringenta necesitate a studierii culturii din trecut iar prin aceasta și a poeticii literaturii ruse vechi. În final D.S. Lihačev ține să sublinieze că nici una din problemele ridicate în cartea sa nu poate fi socotită ca rezolvată definitiv, căci scopul lucrării a fost cel de a marca căile de studiere și nu de a le închide în fața dinamicii cugetării științifice.

Prezența indicilor caracterizează lucrările lui D.S. Lihačev și ne exprimăm regretul că în cartea recenzată aceștia nu ființează.

În încheiere se poate spune că în lucrarea recenzată se studiază temeinic poetica literaturii ruse vechi. Materialul prezentat și adîncit de autor îngăduie afirmația că acesta a dovedit și precizat deosebirea pregnantă a poeticii literaturii ruse vechi față de poetica literaturii ruse noi și a altor literaturi.

D.S. Lihačev a tratat, în lucrarea sa, o temă care pînă acum a fost abordată prea puțin în literatura de specialitate. Autorul — un excelent cunoscător al textelor rusești vechi — le-a supus pe acestea unei cercetări exhaustive scoțînd din izvoarele respective tot ceea ce a fost posibil pentru realizarea lucrării. La aceasta este de adăugat detectarea și folosirea din plin a literaturii de specialitate de peste hotarele patriei sale.

Lucrarea este scrisă într-o limbă frumoasă, într-un stil curgător și concis, ca de altfel tot ceea ce a realizat strălucitul erudit D.S. Lihačev.

Firul călăuzitor al metodologiei marxist-leniniste, care străbate de la un capăt la altul cartea distinsului istoric literar D.S. Lihačev, face din aceasta o lucrare extrem de folositoare, pentru care autorului ei i ce cuvine toată lauda și prețuirea.

Damian P. Bogdan

JULIO CESAR CHAVES: *Itinerario de don Antonio Machado* (De Sevilla a Collioure)*

Anul acesta se împlinesc trei decenii de la moartea poetului. Timp de mulţi ani, numele lui Antonio Machado a fost evitat de către criticii spanioli, şi abia de cîţiva ani încoace a început, întîi prin tipărirea operelor complete, apoi în ziare şi reviste, unele din afara Spaniei, să se facă auzit glasul iubitorilor poeziei sale. Aşa stînd lucrurile, despre Antonio Machado sînt multe de spus, căci viaţa şi opera sa oferă în primul rînd cititorului şi apoi cercetătorului plăcerea unei neîntrerupte reîntîlniri cu ineditul. Julio Cesar Chaves beneficia în momentul în care a început să scrie această carte de întregul aparat bibliografie necesar. Dar, în acelaşi timp, autorul se apleacă asupra vieţii şi operei lui Machado cu o nețărmurită dragoste. Căci pentru a înţelege de ce Machado este cel mai mare poet al Spaniei din toate timpurile (şi au fost mulţi mari poeţi spanioli), este nevoie nu atît de spirit critic, de putere de analiză, de o largă informare, de orizont cultural sau de pregătire filozofică. Este nevoie de o punere de acord, de o comunicare simpatetică, de o vibraţie interioară a unor anumite fibre comune. Pentru spanioli Machado va fi mereu don Antonio — familiar şi respectuos, aproape de sufletul lor, şi, în acelaşi timp, aproape de suflul universal al naturii, stăpîn pe tainele vieţii şi morţii. Nuanţa diferă atunci cînd vorbindu-se despre Lorca este numit, simplu, Federico, pe cînd Machado, Unamuno sau Valle-Inclán sînt numiţi don Antonio, don Miguel sau don Ramón. În fond, nu este cîntărită opera unui creator după cum este numit şi cunoscut, însă cînd avem de-a face cu un mare poet, spiritul său atît de larg îmbrăţişează, cuprinde pe cei mai diverşi oameni, cucerindu-i, făcînd să vibreze în sufletul lor coarda poate surdă altfel a poeziei.

Faţă de tot ce s-a scris pînă acum despre Machado, cartea de faţă are un alt profil. Am avut în faţă amintiri despre poet, scrise în general de către alţi poeţi şi scriitori; şi dintr-o scriere despre altul, acestea se transformau într-o meditaţie despre sine însuşi. Opera lui Machado cunoaşte exegeze interesante cum ar fi cea făcută de Zardoya Concha, Ramón de Zubiría sau Sánchez Barbudo. Aici însă analiza lucidă, căutarea simbolului, revelarea influenţelor te împiedică aproape să vezi ceea ce este de fapt esenţa creaţiei lui Machado. Este ciudat cum încă nu s-a scris sau nu avem poate cunoştinţă de un studiu în care om şi operă să se contopească definitiv şi să trăiască peste veacuri.

Întorcîndu-ne la cartea de care ne ocupăm, putem afirma de la bun început că este o lucrare scrisă cu dragoste. Ne aflăm în faţa unui studiu cu caracter monografic, în care autorul porneşte de la descrierea vieţii poetului, relaţionînd-o implicit cu creaţia. În 35 de capitole, fiecare purtînd ca titlu un vers, urmărim copilăria, tinereţea, maturitatea, moartea poetului. Informaţia în ceea ce priveşte datele biografice este desăvîrşită. Acte de familie, scrisori, fotografii, relatări ale celor care l-au cunoscut, vizite în oraşele pe unde a trăit poetul, nimic nu este precupeţit pentru a face să răsară din paginile cărţii figura lui don Antonio. Şi nu aburită ca prin vis aşa cum se întrezăreşte din versuri, ci unitară, simplă, limpede.

În 1931, Machado însuşi îşi trasează biografia în foarte puţine rînduri, punctînd doar, şi în acelaşi timp spunînd totul despre el. Mai mult a încercat să spună Chaves. Şi din acest punct de vedere cartea sa este o reuşită. Pentru cunoscătorii vieţii şi operei lui Machado a încerca o nouă biografie — faţă de cea trasată de poet opt ani înainte de moarte, înseamnă a avea curaj. Cu deplină obiectivitate putem spune că deşi îl admiră şi-l iubeşte pe Machado, autorul se păstrează în linia unui ton simplu, sobru, transparent, poate exact tonul cu care vorbea Machado despre sine însuşi. În plus, liniile mari ale vieţii poetului sînt îmbogăţite. Mai exact, îl vedem pe Machado în Madridul începutului de secol, apropiindu-se de Unamuno şi de Valle-Inclán. Apoi perioada pariziană, contactul cu creaţia simbolistă şi cunoştiinţa directă cu Rubén Darío sînt descrise nuanţat şi fără artificiu. Cărţii lui Chaves îi lipseşte tonul encomiastic şi

* Editora Nacional, Madrid, 1968.

aceasta este de fapt marea ei calitate. Viaţa lui Machado este o trecere prin epoca de mare glorie a literaturii spaniole. Face parte din „generaţia de la '98", este prieten cu Darío şi cu Juan Ramon Jiménez, promotori ai modernismului, îl cunoaşte şi-l apreciază pe Lorca, este contemporan „generaţiei de la '27" generaţia descoperitorilor lui Góngora. Şi mai face o experienţă tragică — experienţa războiului civil — de partea republicanilor, suferind şi trăind înfrîngerea şi exilul. Şi rămîne acelaşi, simplu şi măreţ, nebucurîndu-se de admiraţie ca Unamuno, nefiind temut ca Valle-Inclán, sau adorat cu frenezie ca Lorca. Machado se bucură de dragoste, de căldură, de încredere din partea celorlalţi. Şi lucrarea surprinde tocmai aceste nuanţe, aceste fibre care-l leagă pe Machado de viaţa poporului său.

Cartea dedică multe capitole legăturii între Machado şi Guiomar. A existat Guiomar, cine era, în ce împrejurări s-au cunoscut, cum şi unde se întîlneau sînt întrebări încă deschise pentru cel ce cercetează viaţa poetului. Aparent misterul lui Guiomar este dezlegat prin publicarea scrisorilor de către Concha Espina. Şi totuşi există poezii care scapă interpretării stricte a unei scrisori sau mărturii reale. Capitolele despre Guiomar judecă realitatea şi opera, fără a trage nişte concluzii absolute. Cercetarea este însă atentă, selectivă, nuanţată.

În sfîrşit, cîteva capitole sînt închinate ultimilor ani de viaţă ai poetului. Sînt anii cei mai trişti, cei mai plini de singurătate şi în acelaşi timp de dramă profundă pentru întreaga Spanie. Au trecut de atunci aproape treizeci de ani şi deşi acest timp nu înseamnă aproape nimic pentru istorie, totuşi permite o oarecare detaşare şi o privire obiectivă asupra celor petrecute. Don Antonio a suferit în timpul războiului despărţirea de fratele său care rămăsese în Burgos (pe teritoriul ocupat de franchişti) şi de Guiomar care plecase în Portugalia. Dar pentru Machado, esenţialul era Spania şi, în acele clipe, aceasta însemna Madridul. Şi nu l-a părăsit decît în ultimul moment, retrăgîndu-se spre Valencia. Apoi Barcelona, Franţa şi, o dată cu exilul, moartea. Însă aceste capitole ni-l prezintă pe poet pentru prima dată angajat în viaţa publică, civică. Machado însufleţind tinerii, ţinînd conferinţe, colaborînd la reviste republicane. Dar, mai ales, el, cel mai mare poet al Spaniei, a încurajat trupele republicane, rămînînd demn şi senin alături de ele : apărîndu-şi prin simpla prezenţă ţara iubită. Exilul a însemnat moartea.

Închidem cartea cu un sentiment evident de regret. Bibliografia pe care ne-o prezintă autorul prezintă două avantaje. Cea critică este una dintre cele mai complete, în special aceea care priveşte critica de limbă spaniolă. Şi ne mai este prezentată o listă a poeziilor dedicate lui Antonio Machado — listă extrem de utilă celui care va întreprinde o cercetare asupra ecoului şi influenţei poetului în timp. În afară de acestea, lucrarea ne mai pune la dispoziţie o listă a traducerilor care s-au făcut în diverse ţări, menţionînd şi traducerile româneşti, însă incomplet, căci omite volumul intitulat *Poezii şi poeme* alese şi traduse de Aurel Rău, care semnează şi o postfaţă. Am avut în faţă un volum amplu de material. Cartea este scrisă cu sensibilitate şi fineţe, cu sobrietate, însă rămîne undeva la marginea istoriei şi criticii literare. Este adevărat că beneficiem de un bagaj faptic impunător. Însă această îmbinare a operei cu viaţa, care ni se oferă mereu, această încercare de a explica actul creaţiei prin realitatea evidentă şi controlabilă pare oarecum forţată. De exemplu, epoca petrecută de poet la Soria este epoca marii sale iubiri pentru Leonor şi momentul creării volumului *Campos de Castilla*. Însă agrementarea fiecărei zile din experienţa soriană a poetului cu cîte o poezie ni se pare exagerat. Poate că ar fi fost mai adecvată o explicare internă a momentului creaţiei. Şi ajungem cu aceasta la defectul esenţial al cărţii. Aceasta ne prezintă un tablou general nuanţat al vieţii poetului, pe care o explică de multe ori prin creaţie. Dar nu încearcă o analiză cît de sumară a poeziei. Ceea ce se face continuă interpretările primare şi aprecierile neinformate în profunzime despre esenţa creaţiei sale. Credem că ar fi fost mai nimerit să se cerceteze mai atent ecoul pe care l-au avut cursurile lui Bergson audiate de Machado la Paris, poate că ar fi fost utilă o informare mai exactă asupra lecturilor lui Machado, informare care ar lămuri dacă poetul a fost sau nu influenţat de teoriile lui Heidegger. Şi, în acelaşi timp, se impunea o analiză a operei, concluzii care să dea profil nu numai omului Machado ci mai ales poetului Machado. Lucrarea

este valoroasă mai ales pentru o primă apropiere, un prim contact cu viața și opera lui Machado. Pentru criticul sau istoricul literar, apropierea cu afecțiune de opera unui scriitor este însă insuficientă.

Eugenia Popeangă

EMIL MANU: *Prolegomene argheziene* *

Lucrarea recent tipărită a lui E. Manu este o culegere de articole și eseuri apărute în cursul unui timp îndelungat, căci scriitorul și cercetătorul i-a purtat o admirație deplină și credincioasă marelui poet încă din epoca în care acesta mai era contestat.

Mărturie a unui interes asiduu, lucrarea aduce o contribuție prețioasă în cunoașterea vieții și operei publicistice și de traducător a lui Arghezi — deși autorul anunță modest că „eseurile din cartea de față sînt simple comentarii concepute ca note de lectură și rămîn în mod subsidiar sinteze...".

Concepția lui Emil Manu despre o lucrare științifică de istorie literară este ilustrată din plin de cartea prezentă (vezi modul în care înțelege culegerea tuturor pamfletelor argheziene, un ideal de exhaustivitate) în sensul că informația dusă pînă la acribie este prezentată într-un stil viu, nervos, ritmic.

Deși nu e un studiu unitar proiectat inițial, *Prolegomenele argheziene* se încheagă armonios prin cele 25 de capitole — atît prin unitatea subiectului, cît și prin cea de concepție și stil a cercetătorului.

Mulțumită unui dar personal de a prezenta atrăgător faptele, datele științifice, foarte numeroase și minuțios verificate (și după redactarea lucrării prezente, cercetătorul și-a continuat investigațiile legate de Arghezi și descoperind un fapt care-i infirmă o ipoteză — citează faptul, sursa și varianta reală — în problema pseudonimului), se organizează ritmic în capitolele alternate cu o anumită subtilitate psihologică. Capitolele I și II lămuresc se pare definitiv problema mult controversatului debut publicistic arghezian prin nume, date și detalii de epocă adunate cu o minuțiozitate de istoric. Ca pentru reconfortare, capitolele III și IV atacă problematica psihologiei argheziene; cap. III, locul mitropolitului Iosif al Ungro-Vlahiei în viața și formația lui Tudor Arghezi; cap. IV destăinuie intenția poetului de a îmbogăți geografia literară a României cu o regiune nouă: Oltenia.

Cunoscut mai demult prin interesul pentru acest aspect al istoriei literare, prin proiectul unei enciclopedii a pseudonimelor, Emil Manu execută cu virtuozitate un solo de presupuneri în legătură cu pseudonimul arghezian, argumentate lingvistic, cu date din istoria familiei poetului, cu cazuri similare din literatura noastră și literatura universală. Descoperirea întîmplătoare a mărturisirii lui Arghezi în această problemă, care permite cercetătorului să aducă o dovadă în plus de probitate științifică, ne lasă deconcertați, întrucît ipoteza fantezistă ne apare mai justificată și mai subtilă decît realitatea.

Cap. IV prezintă activitatea publicistică cu o deosebită pasiune documentară. Nu numai că amintește revistele editate și la care a colaborat poetul — urmărind un tablou cît mai complet și exact al acestei activități, de la revistele școlare pînă astăzi, dar, lucru binevenit, autorul înțelege să pună și aceste date în serviciul conturării, reliefării personalității argheziene. Numai din documente existente, fără să-și permită nici o fantazare, E. Manu încearcă să surprindă trăsături noi de caracter. De aceea indică scrisori către colaboratori, personalități sau anonimi, momente din viața de redactor și multe alte defilări care să permită cititorului să

* E.P.L., București, 1968, 225 p.

bănuiască un portret moral arghezian susceptibil să devină mit. Dar cercetătorul, un scriitor dotat, merge pînă la portretul literar ce adună şi prezintă sobru faptele — pentru ca cititorul singur să realizeze portretul mit dacă poate, dacă mai vrea. Aceasta e într-un fel o metodă literară modernă de a forţa colaborarea cititorului, de a lăsa numai sugerată o mişcare, o trăsătură. În cazul de faţă, datele pe care le prezintă respectiv autorul nu sînt ficţiuni — ci rezultate sigure ale unui cercetări solide.

Capitolele despre pamflet prezintă opiniile criticii noastre despre această specie literară, mărturisirile lui Arghezi despre ea, apoi pe larg tematica ilustrată de scurte citate, „microcitate", care dovedesc că autorul a învăţat de la George Călinescu adevărata artă a citatului. Estetica sau mai precis teoria literară profesată indirect de Arghezi e prezentată atît din profesiunile de credinţă ale acestuia cît şi din mărturisirile indirecte (conferinţe, prefeţe, tablete sau versuri). Considerîndu-l pe Arghezi o valoare universală, cercetătorul îl priveşte pe poet în contextul literar al epocii, îl compară, îl diferenţiază şi îl aseamănă cu marii artişti ai lumii, spre a-i comenta astfel realizările şi opiniile, într-o problemă sau alta prin raport cu ei. Interesul pentru limbă ca instrument poetic, perfecţiunea cu care întrebuinţează Arghezi limba română, opiniile lui privind maleabilitatea limbii încadrează astfel limba şi poezia noastră în dialogul marilor personalităţi ale limbii. Această perspectivă sugerată cu naturaleţe la începutul eseului ne permite să vedem într-o nouă lumină cuvinte româneşti, expresii, versuri bine cunoscute, cu care se exemplifică opiniile şi realizările argheziene. Mergînd în această direcţie, criticul cercetează şi adună toate mărturiile lăsate de Arghezi despre influenţa literaturii universale asupra-i, ca şi aprecierile lui Arghezi asupra altor scriitori străini, români şi corespondenţa cu ei. Din nou mărturiile şi comentariile argheziene sînt pentru cercetători un mijloc de a surprinde un nou Arghezi.

Cu o deplină cunoaştere prezintă criticul activitatea inimitabilă de traducător a poetului, studiind variantele argheziene ale lui Rabelais, Baudelaire, La Fontaine, Rimbaud, Verlaine, Krîlov etc. Considerînd că legăturile spirituale şi influenţele tematice sînt mai profunde în cazul lui Baudelaire şi Shakespeare, autorul le consacră două capitole speciale, urmărind preocuparea pentru ei de-a lungul vieţii poetului, în traduceri, tablete, amintiri sau opere poetice. Adună astfel fiecare vers din imensa operă a lui Arghezi care aminteşte explicit de motive shakespeareene, sau care poate fi interpretat astfel. Se relevă un Arghezi nou, preocupat fierbinte de marile motive din circulaţia universală şi care reuşeşte să completeze şi să interpreteze în mod original, de pildă, personajul lui Hamlet. Urmăreşte, de asemenea, toate bunele traduceri din Baudelaire din literatura noastră şi punîndu-le faţă în faţă cu scrupulozitate reuşeşte să ne convingă în mod peremptoriu de particularităţile, originalitatea şi valoarea variantei argheziene.

Un capitol este închinat cunoaşterii lui Arghezi în alte ţări; criticul se ocupă nu numai de prezentarea cît mai concretă a tuturor traducerilor (o îndelungă cercetare a dat la iveală traduceri inedite dintre anii 1920—1935), dar şi de dificultăţile traducerii lui Arghezi în alte limbi. Se sugerează greutăţile ineluctabile pe care le ridică atît traducerile fidele ale textului original, cît şi prelucrările. Finalul cărţii revine la estetica lui Arghezi, la opiniile lui despre artă în genere, artele plastice, muzică şi teatru.

Cartea se încheie cu cinci anexe, un studiu al relaţiilor Eminescu—Arghezi, care urmăreşte evoluţia comparării dintre cei doi poeţi în critica noastră literară; o bibliografie a începuturilor literare completează capitolul întîi, o bibliografie a traducerilor din Arghezi completează capitolul XVI; cartea conţine o detaliată cronologie.

Adăugăm că forma de prezentare a materialului, pe fragmente cu respiraţie scurtă care alternează cu vioiciune probleme diferite, face ca acest autentic studiu de istorie literară să fie citit ca un adevărat roman, pentru că personalitatea lui Arghezi se completează şi se conturează treptat cu fiecare capitol.

Rodica Stein

HENRI ZALIS : *Romantismul românesc* *

În ultimul timp se observă o tot mai accentuată preocupare pentru cercetarea curentelor sau şcolilor literare. În seria studiilor care s-au ocupat de această temă se înscrie alături de *Poporanismul şi Viaţa Românească* al lui D. Micu şi *Simbolismul românesc* al Lidiei Bote şi eseul lui H. Zalis : *Romantismul românesc.*

Lucrarea are la bază o cercetare anterioară *Romantismul în literatura română — Contribuţii bibliografice* apărută în 1965, care constituie un foarte util instrument în lucrările de exegeză a romantismului.

Subintitulat şi *Eseu despre vîrstele interioare ale curentului,* studiul încearcă o analiză a curentului dinăuntrul lui, urmărindu-i devenirea.

Autorul, disociind cele două accepţii ale termenului de romantism : una — „o umoare, o stare afectivă", cealaltă — „mentalitatea perioadelor revoluţionare, a voinţei de schimbare, a nervozităţii şi dezechilibrului" (*Introducere* — p. 6), îşi propune să se oprească asupra celei de-a doua accepţii, deci să trateze romantismul ca o verigă în seria curentelor literare şi nu ca stare de spirit, ca dispoziţie. Spus aşa, s-ar părea că H. Zalis vede o ruptură între starea de spirit şi metoda de creaţie romantică, dar autorul revine cu precizarea : „... starea de spirit romantică a pregătit ecloziunea metodei de creaţie romantice, după cum aceasta din urmă a cultivat, întreţinut şi îmbogăţit sensibilitatea romantică, permiţîndu-i să se răspîndească şi să facă prozeliţi, chiar şi atunci cînd părea anacronică" (*Perenitatea romantismului*, p. 178).

În primele capitole, Zalis se ocupă de aspectele generale ale romantismului : specificul romantic, cauzalitatea romantismului, relaţiile dintre romantism ca mişcare literară şi şcolile naţionale, ca apoi să treacă la definirea romantismului românesc subliniindu-i originalitatea în contextul european şi specificitatea în cadrul celorlalte curente literare. Căutînd să desprindă particularităţile romantismului, autorul îl raportează la alte curente (respectiv la clasicism) şi din această comparaţie extrage trăsăturile lui definitorii, fără însă a vedea o ireductibilă opoziţie în dualitatea : romantism — clasicism, căci în istoria literară, spune autorul, „nu e recomandabil să vedem *antinomii absolute*, ci *contraste*, opoziţii ce nu se exclud, nu se anulează reciproc, ci se echilibrează dinamic" (*Generalităţii despre romantism*, p. 19). În raporturile dintre romantism ca mişcare literară şi şcolile naţionale, autorul remarcă faptul că în fiecare ţară romantismul se colorează într-un mod propriu, păstrînd însă particularităţile generale ale curentului.

Cu pregnanţă şi concizie, romantismul francez e caracterizat astfel : „Prin creaţiile celor mai sus menţionaţi (Lamartine, Victor Hugo, Al. Dumas tatăl, Musset, George Sand, Stendhal, Theophile Gautier, Jules Michelet, — n.n.) caracterele esenţiale ale romantismul francez se recomandă a fi visarea spirituală, setea de adevăr, tumultul emoţional şi credinţa că artistul are o misiune socială de îndeplinit" (*Romantismul şi şcolile naţionale*, p. 35). Romanticii germani, prin concursul filozofilor afiliaţi programului romantic, se individualizează prin „abuzul fantastic al compunerilor lor, recursul la mit, medievalismul, reverberaţia oniricului. Atitudinea lor este iconoclastă, anticonvenţională, mai puţin civică" (p. 36). În cadrul romantismului englez, autorul remarcă două modalităţi deosebite de creativitate romantică: „una mai apropiată de natură, contemplativă, de genul celei cultivate de Wordsworth şi alta vizionară, clamîndu-şi opţiunile, ilustrată de Schelley şi Byron" (p. 10.).

Am insistat asupra acestor caracterizări, nu numai pentru precizia lor ci şi pentru că numai aşa reiese apoi specificul romantismului românesc.

---

* E.P.L., Bucureşti, 1968.

Un lucru interesant remarcat de Zalis este propagarea simultană a romantismului în Anglia, Germania, Franța, Scandinavia, apoi în Italia, Spania, Rusia, excepție făcînd doar România care intră în circuitul romantic abia după 1829.

Faptul nu va rămîne fără consecințe, consecințe pe care autorul eseului le va sublinia de mai multe ori: „Vom fi — o pot spune de pe acum — singurii care îi vom supraviețui (curentului romantic — n.n.) și încă de o manieră strălucită, căci vom da lumii pe Eminescu, cînd nu mai crea nici un poet romantic de notorietate și vom mai realiza ceva de neconceput fără această tardivă angajare pe făgașul romantismului: școala națională de cea mai mare longevitate pe plan european, fapt cu nenumărate implicații social culturale și cu fericite repercusiuni în literatură" (*Romantismul și școlile naționale*, p. 43).

Deși aparent reacția anticlasicistă este proprie romantismului, totuși autorul eseului arată că sînt țări („țările asuprite") — Italia, Bulgaria, România — în care romantismul n-a cunoscut această reacție, ci s-a afirmat în cadrul luptei de eliberare națională. Ca expresie a deșteptării conștiinței naționale, romantismul românesc are un profund caracter militant, scriitorii pașoptiști necultivînd evazionismul, ci evocînd trecutul pentru a stimula prezentul. „Cu alte cuvinte, romantismul românesc este fundamental activ atît în structura lui, cît și raportat la contextul european al mișcării". (*Originalitatea romantismului românesc*, p. 51). Citîndu-l pe Ion Pillat, autorul rezumă condițiile apariției romantismului la noi: „Romantismul român a fost o renaștere fecundată de o parte a romantismului occidental și în același timp înviată de mitul propriului său sînge: mitul poeziei populare". (*Originalitatea romantismului românesc* p. 59). Deși pledînd pentru originalitatea romantismului românesc, care poate fi rezumată prin subsumarea esteticului naționalului, Zalis nu respinge influența romantismului occidental, ci o afirmă fără echivoc: „... n-am fi avut romantism dacă civilizația europeană n-ar fi străbătut pînă în țările române", dar în același timp subliniază și existența necesităților interne ale vieții noastre culturale, care impuneau curentul romantic: „dar dacă l-am avut, procesul a fost sincronizat nu cu țările apusene, ci cu cerințele lăuntrice ale vieții culturale și politice de la noi". (*Cîteva influențe ale romantismului apusean asupra romantismului românesc și reacția acestuia*, p. 112). O distincție pe care autorul ține s-o facă din capul locului este cea dintre influență și imitație, prelucrare și pastișă, influența fiind transferul de motive, pe cînd imitația — preluare stîngace.

Vorbind despre modul cum se exercită influențele, autorul sesizează faptul că ele nu acționează orbește, ci prin afinități. Așa se explică de ce la noi au fost receptați Lamartine și Hugo și nu Musset sau Gerard de Nerval. Această lucrare, spre deosebire de altele, accentuează factorul receptor din procesul influențelor și nu pe cel emițător. Au existat autori care au tratat în studiile lor romantismul românesc ca pe un ecou al celui francez (N.I. Apostolescu, P. Eliad, Charles Drouhet), sau al celui german și italian (Al. Marcu, Ion Sîn-Giorgiu). În legătură cu aceasta, Zalis afirmă categoric: „În realitate, curentul romantic în România are un caracter autentic național, oricît i-ar răstălmăci unii comentatori conținutul". (*Originalitatea romantismului românesc*, p. 55). El remarcă modul particular de receptare a diverselor influențe și subliniază, acolo unde este cazul, meritele precursorilor. Exemplul de care se folosește este luat din *Contribuție la cunoașterea romantismului românesc* a lui L. Gâldi și se referă la episodul sinuciderii lui Arghir din *Țiganiada*: „Gestul disperat cu care Arghir cel romantic își încredințează iubirea stîncilor neînsuflețite ce-l înconjoară se regăsește, cîțiva ani mai tîrziu (1817), în cea mai vestită poezie a lui Lamartine *Le Lac*" și conchide: „S-a vorbit mult despre întîrzierea cu care curentele străine au ajuns în România. Iată acum un moment în care această întîrziere nu numai că nu există, dar fenomenul român e anterior fenomenului francez corespunzător". (*Cîteva influențe ale romanticii apusene asupra romantismului românesc și reacția acestuia*, p. 123). În capitolul *Romantismul românesc în contextul celorlalte curente literare*, Zalis evidențiază lipsa la noi a unui curent clasicist sau preromantic, existînd doar unele manifestări ale acestor curente. De aceea, romanticii noștri nu sînt integral roman-

tici, ci sînt personalităţi bivalente sau chiar contradictorii, fapt care a făcut pe unii exegeţi ai curentului să nege existenţa lui ca şcoală literară începută pe la 1830. Concluzia la care ajunge Zalis e că personalităţile acestea contradictorii pot fi circumscrise unui curent, fiindcă „*există totuşi o dominantă*, în funcţie de care pivotează întreaga creaţie a respectivului creator" (p. 75).

O problemă soluţionată original este durata şi periodizarea romantismului românesc, autorul afirmînd că la noi romantismul nu se încheie o dată cu stingerea lui Eminescu, ci se continuă încă două-trei decenii şi că a evoluat în patru faze:

1. De iniţiere (1821—1848): definită ca „eclectică, stăpînită de autoritatea modelelor inspiratoare" — ilustrată de Cîrlova, Gr. Alexandrescu.
2. Luptătoare (1848—1866) — ilustrată de Bălcescu, Bolliac, Bolintineanu, Kogălniceanu Russo, Alecsandri.
3. De plenitudine artistică (1866—1889) — Eminescu.
4. Finală (1889—1904) ilustrată de Odobescu, Hasdeu, Macedonski, Delavrancea, Vlahuţă, M. Sadoveanu (povestitor prin excelenţă romantic), O. Goga (aceştia din urmă personalităţi bipolare, avînd însă dominanta romantică).

În capitolul *Perenitatea romantismului* autorul încearcă să demonstreze că „romantismul rodeşte şi azi", argumentîndu-şi teza prin analiza poeziei lui Al. Philippide. Prin aceasta, autorul se îndepărtează de celelalte studii asupra romantismului românesc, afirmînd, o dată în plus, un punct de vedere propriu, care aruncă o lumină nouă asupra dezvoltării literaturii noastre.

Utilizînd dezinvolt o bogată bibliografie, H. Zalis ştie să plaseze citatele sau referirile bibliografice astfel încît să nu sufoce opiniile proprii. Documentat şi bine scris, studiul său rămîne o reală contribuţie la cunoaşterea romantismului românesc şi o reuşită analiză a acestui curent.

Dorina Grăsoiu

ALEXANDRU BALACI: *Studii italiene*, IV *

Permanenţa şi continuitatea preocupărilor pentru seria de studii italiene a profesorului Alexandru Balaci au dus la apariţia unui nou volum, al patrulea, ce se poate grupa de acum, alături de cele anterioare, într-o antologie de studii literare italiene, unică în felul ei.

Consemnam la apariţia celui de-al treilea volum reluarea pentru îmbogăţire a unor studii anterioare, întregirea unor tematici, greu de epuizat altfel numai în cadrul unor simple studii, dar şi abordarea de noi domenii, pentru a defini cît mai complet marea literatură italiană. Remarcăm acum tendinţa tot mai netă a autorului de a se desprinde de analiza rece, scolastică, pentru a se abandona unui cert talent de eseist. În cartea sa, îl simţim nu pe doctul savant universitar, ci pe finul şi sensibilul scriitor, ce-şi organizează sub formă de studii impresiile bogate, părerile originale formate de-a lungul unei vieţi de cercetare, de contact direct cu o literatură străină.

Cititorul, fie el român, fie străin, nu are senzaţie că trebuie să înveţe în primul rînd nişte date (care se pot găsi în orice istorie a literaturii italiene), ci că are plăcerea de a-l auzi povestind pe Al. Balaci despre un subiect sau altul din literatura italiană, îmbinînd amănuntele de culoare cu capacitatea de a creiona din zbor o atmosferă, o figură, o epocă. De aici titlurile atît de variate şi uneori neaşteptate din sumar, în care alături de compoziţia unor tablouri mari, prilejuite de problema enciclopedismului medieval, a modernităţii lui Leonardo da Vinci,

* E.L.U., Bucureşti, 1968.

a lui Pirandello şi a pirandellismului, se pot împleti impresiile aparent vagi dar de fapt meditative şi esenţiale pe marginea unei cărţi închinate chiar de autor lui Petrarca, învăţăturile trase din experienţa sa de traducător, amintiri de la un congres de studii danteşti sau de la o conferinţă ţinută la Universitatea din Napoli. Sintezele coordonatoare contemporane, în care lui Al. Balaci îi place să-şi verifice mereu criteriile de critică marxistă cu înclinaţia spre aprecierea operelor realiste sau de depistare a unor elemente realiste chiar la unii autori ermetici, se alternează cu discutarea lui Gentilini, un socialist mazzinian aproape necunoscut, a opusculului lui Beccaria cu ecouri în domeniul dreptului penal, a figurilor de cărturari luptători cum au fost Gramsei şi Togliatti.

De aceea putem afirma că volumele de studii italiene, şi în speţă cel de-al patrulea, pot oferi prilej atît pentru observarea şi profilarea autorului cît şi pentru discutarea materialului în sine. Şi anume, vom nota ca puncte caracteristice ale scrisului lui Al. Balaci darul de a scoate din convenţional unele date ale istoriei literare şi de a le filtra prin personalitatea sa, prin acele scurte luminări admirative spontane sau prin transfigurarea limbajului critic într-o interpretare poetică a operei (a se vedea de exemplu ultima pagină referitoare la poezia lui Montale). Fără a-şi pierde luciditatea şi detaşarea critică, el ştie să concentreze atenţia cititorului asupra fiecărui subiect pe care îl abordează, destăinuind trăsăturile profund umane ale scriitorilor, trăsături pe care le urmăreşte în mod special. Ai impresia că Al. Balaci doreşte să meargă în cercetările sale pe filonul permanenţei umaniste a literaturii italiene, al tendinţelor realiste manifestate de scriitori.

Astfel subliniază el încă de la originile literaturii italiene caracterul realist al inspiraţiei poetice, legătura lui da Vinci cu natura, poezia patriotică pe care au scris-o poeţii secolului petrarchist, autenticitatea naţională a iluminismului italian, sau adîncimea realistă a nuvelelor lui Pirandello, pînă la fondul satiric al romanelor lui Gadda, la ,,senzualitatea vizuală" a poetului Campana, ,,umanismul popular" al lui Saba şi, în sfîrşit, la ,,aprofundarea poetică a faptelor şi a datelor realităţii" la Eugenio Montale. Autorul are intuiţia sigură a valorilor artistice, indicîndu-ne uneori pasaje sau opere (moartea prinţului Salina din *Ghepardul* sau nuvela *Călătorie* a lui Pirandello) ca puncte de culme ale scriitorilor respectivi, deşi uneori necesitatea unei cuprinderi globale îl forţează la înşiruiri fără a face nici o apreciere definitorie.

Ceea ce ni se pare esenţial pentru modul de receptare şi interpretare critică a lui Al. Balaci este detectarea valorilor clasice, stabile, definitive. Şi această afirmaţie se referă mai mult la studiile de sinteză contemporană unde autorul nu aduce în discuţie decît opere ce şi-au primit deja girul valabilităţii artistice. El se lasă mai greu atras de modă, de modernism, de discutarea unor formule mai noi existente în proza şi poezia italiană, deşi fără discuţie că cititorul mai puţin informat n-ar fi avut decît de cîştigat. Ni se pare deja prea tîrziu apelul făcut la necesitatea cunoaşterii poeziei lui Montale (cînd el trebuia să fie de acum o constantă a culturii noastre aşa cum e Rimbaud sau Mallarmé), binevenite, deşi tîrzii şi acestea analizele făcute poeziei lui Campana sau romanelor lui Gadda (faţă de care autorul are rezerve însă). Însăşi faptul că Al. Balaci îşi manifestă preferinţa pentru nuvelele lui Pirandello (din cauza verismului lor, după cum declară), şi consideră că teatrul i-a adus faima numai datorită ,,modei reprezentării comediilor sale", ne vorbeşte de neaderarea criticului la fenomenele avangardiste ale artei secolului XX, deşi în analiza făcută pieselor lui Pirandello dovedeşte o deosebită putere de pătrundere şi de înţelegere a căutărilor marelui dramaturg. El pare mai bucuros cînd poate sublinia ,,orientarea realistă" a schiţelor lui D. Rea, decît ,,acrobaţia verbală" a lui Gadda, sau cînd îl poate defini pe Campana ca urmaş al liniei carducciene. ,,Evocările mistice, grele de simbol", par a-l stînjeni că există în poezia acestuia, subliniind în schimb că ,,totdeauna fondul va fi al realităţii".

Vrem să mai amintim de asemeni marea admiraţie pe care o poartă Al. Balaci lui Antonio Gramsci, ale cărui păreri sînt invocate aproape în fiecare studiu. De aceea ne-am fi aşteptat poate ca autorul să-i dedice nu numai cîteva pagini elogioase, de evocare poetică

a figurii sale, cu adevărat zguduitoare prin exemplul intelectualului integru pe care l-a dat, ci o analiză de fond a problemelor existente în *Caietele din închisoare*. Probabil că autorul le cunoaşte mult prea bine, pentru a nu încerca o definire a sistemului filozofic şi estetic creat de Gramsci, ceea ce ar însemna un real cîştig pentru orientarea criticii şi esteticii noastre.

Un capitol al volumului, neconstituit ca atare, l-ar forma problema raporturilor culturale româno-italiene, mai întîi în studiul de sinteză introductiv, ca şi în însemnările de sfîrşit intitulate Varia Romanica. Nu datele istorico-literare din primul studiu sînt importante, deoarece sînt toate cunoscute (unele surse puteau fi citate), ci cuprinderea globală a lor care ne dau într-adevăr un tablou edificator al acestor relaţii. Însemnările finale însă uneori nedumeresc. E adevărat că autorul nu a dorit de exemplu decît să-şi amintească de evocarea lui Alecsandri făcută la Universitatea din Napoli, dar cititorul se aşteaptă poate şi la precizarea unor legături avute de Alecsandri cu pămîntul şi arta Italiei. Iar Coşbuc, văzut ca traducător din italiană, nu e decît motivul unor prea generale impresii, în cadrul unei activităţi mai întinse a poetului de traducător din latină, germană, sanscrită.

N-am putea spune cu precizie ce am dori să citim în continuare acestor studii din volumul IV, poate, cum am sugerat, unele sondaje în literatura din ultimele decenii ale Italiei, analizarea scriitorilor şi a mişcărilor literare ce aparţin secolului XX, mai puţin prezentate publicului român, a unor oameni de cultură ce s-au ocupat în special de critică literară şi estetică. Desigur, Al. Balaci îşi va defini itinerariul viitorului volum conform atributelor sale de eseist şi erudit totodată. Cert este însă că aşteptăm un următor volum, al cincilea.

Michaela Şchiopu

AL. DIMA: *Principii de literatură comparată*

Un foarte cunoscut cercetător literar, americanul Wylie Sypher, se arăta surprins, într-un eseu publicat cu doi ani în urmă, de „pretimpuria disoluţie a mişcării comparatiste", singura, după opinia sa, care ar fi putut oferi „un temei raţional pentru comentarea cu folos a fenomenului culturii moderne, al cărei orizont se lărgeşte atît de semnificativ în ultimii ani". Constatarea lui Sypher se referă, în primul rînd, la contestarea metodei, contestare ce poate fi deslușită — exprimată direct sau printre rînduri — în studiile mai recente ale unor profesori de literatură comparată. Firește, exemplul cel mai elocvent pare a fi cel oferit de cartea lui Etiemble al cărei titlu este de o surprinzătoare violenţă polemică : *Comparaison n'est pas raison*.

Este adevărat că, mai ales în comparatistica franceză, asemenea polemici sînt îndeajuns de frecvente ; poziţia lui Pichois şi a lui A. M. Rousseau faţă de cartea lui Gruyard (pentru a ne referi la alte exemple cunoscute) adaugă un argument posibil la demonstraţia lui Sypher.

Iată, însă, că apariţia cărţii profesorului Dima poate oferi o bază foarte interesantă pentru discuţia (după opinia noastră, necesară) referitoare la destinul unei întregi discipline. Pentru că, în afara unei bibliografii întinse pe care cartea profesorului Dima o pune la îndemînă (bibliografie care demonstrează că preocupările comparatiste cuprind un teritoriu larg, că el nu se mai limitează la cercetarea literaturii vest-europene şi a celei americane), demonstrează posibilităţile de reevaluare raţională a unor principii ce nu pot fi considerate, astfel, definitive.

Studiul este nu numai o iniţiere sistematică în metoda fundamentată cu atîtea decenii în urmă ; el adaugă puncte de vedere noi care-i conferă, de fapt, întreaga valoare. Metoda comparatistă devine cu adevărat un criteriu dialectic de judecare a fenomenului literar, în măsura în care ea nu se mai mărgineşte la studierea relaţiilor internaţionale directe şi a paralelismelor fenomenelor şi temelor. Depăşind iconologia (fenomenologică prin excelenţă), compa-

ratismul (așa cum îl concepe profesorul Dima) poate revela particularitățile definitorii ale literaturilor naționale. Se creează, astfel, premisele unei cercetări rodnice, ale unei analize revelatorii a faptelor literare. Criteriile nu sînt cele ale unui simplu paralelism, ci ale unei discutări a fenomenului privit concomitent din puncte diferite ale perspectivei oferite de el; se creează, astfel, o proiecție complexă a faptului de cultură, descoperit la intretăierea direcțiilor multiple ale tradiției istorice și ale culturii contemporane.

Literatura comparată nu are, însă, doar o valoare istorică; organizarea ei într-un sistem logic este capabilă să determine, așa cum sugerează autorul cărții, integrarea comparatismului în estetica literară aplicată.

Una dintre contribuțiile cele mai interesante ale cărții este acea amplă reconstituire a istoriei comparatismului în România, reconstituire care (realizată pentru întîia dată într-un spațiu atît de larg) relevă deopotrivă vechimea și temeinicia preocupărilor de acest gen la oamenii de cultură români. Se sugerează, cu acest prilej, soliditatea unei tradiții care cuprinde nume de prestigiu, precum acelea ale lui Iorga, Cartojan, Philippide, Pușcariu, Iordan și, firește, cele ale lui Tudor Vianu și — poate într-o măsură — George Călinescu. Ceea ce mi se pare semnificativ în incursiunea istorică întreprinsă de profesorul Dima este că, de fiecare dată, cărturarii români au încercat să proiecteze fenomenul cultural românesc pe orizontul culturii universale căreia îi aparținea, ca un element cu puternic caracter specific.

Este foarte adevărat că, o lungă perioadă de timp, studiul *literaturii* comparate a fost confundat la noi, așa cum observă profesorul Dima, cu acela al *culturii* comparate; explicația este lesne de întrevăzut: „amestecul valorilor, amalgamul cultural" ce caracterizează epoca veche („dar și începuturile celei moderne", precizează pe drept cuvînt autorul cărții) nu îngăduie să se aleagă, decît anevoie, aspectul estetic, fără îndoială esențial pentru disciplina comparatistă așa cum e ea concepută de cercetătorii moderni.

Studiul profesorului Dima relevă, pe bună dreptate, necesitatea unei revederi atente nu numai a tehnicii investigației, ci însăși a termenilor ei fundamentali. Este întru totul adevărat că sfera noțiunii de „relație" s-a dovedit mai îngustă decît domeniul în care acționează în realitate influențele de ordin literar și extra-literar; de aceea, introducerea termenului „raport", apt să exprime deopotrivă legăturile istorice ale literaturilor, paralelismele, dar și caracterele specifice ale culturilor naționale este, după cum mi se pare, vrednică de toată luarea-aminte. Se fundamentează, în felul acesta, o metodă capabilă să discearnă deosebirile determinate nu numai de limba în care se exprimă o literatură (factor care, fiind absolutizat de unele lucrări anterioare, cea a lui Gruyard, de pildă, a dus la concluzii parțial exacte privind posibilitatea stabilirii unor contacte literare intense), ci și de acțiunea forțelor istorice și sociale, hotărîtoare — fără îndoială — în crearea unui profil propriu al operei literare.

Dominantă rămîne, pentru profesorul Dima, compararea *materiilor* care alcătuiesc diversele literaturi. Cu alte cuvinte nu numai a *formelor* exterioare, ci — în primul rînd — a conținutului de idei, a cuprinsului tematic, a structurii sentimentale și ideative a operelor literare. Ceea ce face posibilă tendința de a contura o istorie generală a literaturilor europene, poate chiar a întregii literaturi universale, istorie constituită, firește, din datele particulare oferite de creațiile care se înscriu în sfera valorii estetice. Comparația întreprinsă între opere aflate în zona periferică, între cărți care nu depășesc limitele epigonismului este — bine înțeles — neconcludentă și, aș adauga, de-a dreptul înșelătoare.

Necesitatea de a edifica largi sinteze, la care literatura română să participe în măsura largă pe care o reclamă valorile ei estetice vechi și moderne, este relevată cu dreptate de cartea profesorului Dima. Asemenea sinteze constituie — după părerea noastră — argumente cu adevărat temeinice împotriva unor concluzii prea sumare ale celor ce cred că pot semnala „anacronismul" unei metode, solicitate, în realitate, să dea răspunsuri la numeroasele probleme ce stau încă în fața cercetătorilor literaturii universale și a celei române.

Sub acest raport, studiile de filiație literară și cele care urmăresc constituirea imaginii românilor în literaturile străine, studii cuprinse în volumul profesorului Dima, sînt, de fapt, îndemnuri valoroase pentru lărgirea unui cîmp de cercetare încă insuficient abordat.

Elaborată cu temeinicie și cu limpezime, propunînd soluții noi ale unor probleme ivite în cursul dezvoltării contemporane a comparatismului, cartea profesorului Dima are netăgăduitul merit de a aduce în discuție, dintr-o perspectivă mai largă decît pînă acum, raporturile literaturilor naționale și, în primul rînd, al literaturii române, cu marile curente de idei, cu importantele înfăptuiri ale culturii universale.

Dan Grigorescu

Cronică

SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ FESTIVĂ: *Literatura română de după 23 August*

În cinstea celei de a XXV-a aniversări a Eliberării patriei, s-a organizat de către Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu" o sesiune ştiinţifică festivă cu tema: „Literatura română de după 23 August". Şedinţele sesiunii au avut loc în zilele de 30 iunie şi 1 iulie.

Şedinţa primei zile a fost deschisă de prof. Al. Dima, directorul Institutului, cu un *Cuvînt festiv*, scurtă şi condensată expunere asupra literaturii române de după 23 August. S-au prezentat, în continuare, în cele două zile ale sesiunii, 9 lucrări, pe teme de literatură română postbelică.

O serie dintre acestea s-au orientat pe probleme generale, mai mult sau mai puţin teoretice, referitoare la situaţia, în condiţiile actuale ale literaturii române, a unor categorii sau genuri literare sau a unor aspecte ale acestora. În lucrarea *Ideal şi real în literatura română contemporană*, reluînd discuţia în jurul vechii dualităţi a idealului şi realului, prof. Mihai Novicov a prezentat situaţia acestor categorii în noile condiţii ale ansamblului vieţii şi literaturii contemporane române: idealul a devenit idealul socialist, slujit de realitate, neantinomic ei încă fără a i se confunda. Cu *Dimensiunea universalităţii în literatura română contemporană*, Radu Hîncu a urmărit să prezinte concretizările din ultimii 25 de ani ale vocaţiei la universalitate a poporului român; autorul a privit şi explicat faptele din perspectivă istorică; dezvoltarea expunerii a fost făcută pe două coordonate ale subiectului: aspiraţiile poporului nostru de a-şi însuşi valorile literaturii universale şi de a face cunoscută în alte limbi de cultură propria literatură şi originalitate. Pornind — în *Cîteva consideraţii asupra romanului românesc contemporan* — de la ideea unei necesităţi de evoluţie organică a romanului nostru, ca trăsătură caracteristică a genului în literatura română postbelică (faţă de efortul de sincronizare din perioada interbelică), Adriana Mitescu ajunge la concluzia că: „Romanul de creaţie — roman social şi al condiţiei umane — reprezintă produsul local contemporan al genului"; într-o panoramă a situaţiei romanului românesc din ultimii 25 de ani, se descoperă, ca reprezentant al modului de creaţie caracteristic etapei, singur Marin Preda („singurul scriitor organic situat"), asupra operei căruia se insistă. Roxana Butnaru a realizat în lucrarea *Vîrsta morală a romanului românesc actual* o trecere în revistă a preocupărilor pentru consolidarea unui sistem etic, din romanele ultimului deceniu.

Alte lucrări s-au ocupat de aspecte particulare ale creaţiei unor scriitori. Dintr-un studiu mai amplu — *Povestirile lui Vasile Voiculescu* — Mioara Apolzan a detaşat o analiză de text — *Pescarul Amin* — aducîndu-şi, în acest fel, contribuţia în discuţiile despre fantastic şi real la Voiculescu. Marcel Duţă — *Istorie şi destin individual în dramaturgia lui Horia Lovinescu* — a urmărit problematica confruntării individului creator cu umanitatea, ca ax al dra-

maturgiei lui Horia Lovinescu, prezentă în diversele sale piese — diverse situații și diverse forme ale dramei confruntării : mit, istorie, realitate contemporană, science-fiction ; constructor, artist, om de știință, domnitor, revoluționar etc., etc.

În fine, alte lucrări au schițat cîteva profiluri literare ale unor scriitori aparținînd, total sau parțial, literaturii de după 23 August. Emil Manu, Dinu Pillat, Al. Săndulescu au urmărit și prezentat traiectoria literară a lui *Radu Boureanu* și, respectiv, *Marin Sorescu* și *Fănuș Neagu*.

Despina Tomescu

„Revista de istorie şi teorie literară" publică *studii* şi *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar.* De asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii nr. 75. Raionul 23 August, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrisele literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei ; vol. II, 1969, 372 p., 25 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 318 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române.** De la C. A. Rosetti la G. Călinescu. Volum colectiv sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II. D la Şcoala ardeleană la „Junimea". Redactor responsabil Al. Dima. 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNÍC şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată.** Redactori responsabili : Al. Dima şi M. Novicov. 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREŢU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 18, NR. 4, P. 561—720, 1969

43 461

I. P. „INFORMAŢIA" — c. 3821

Lei 25. —